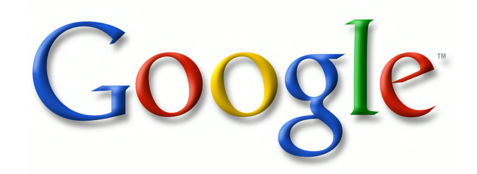
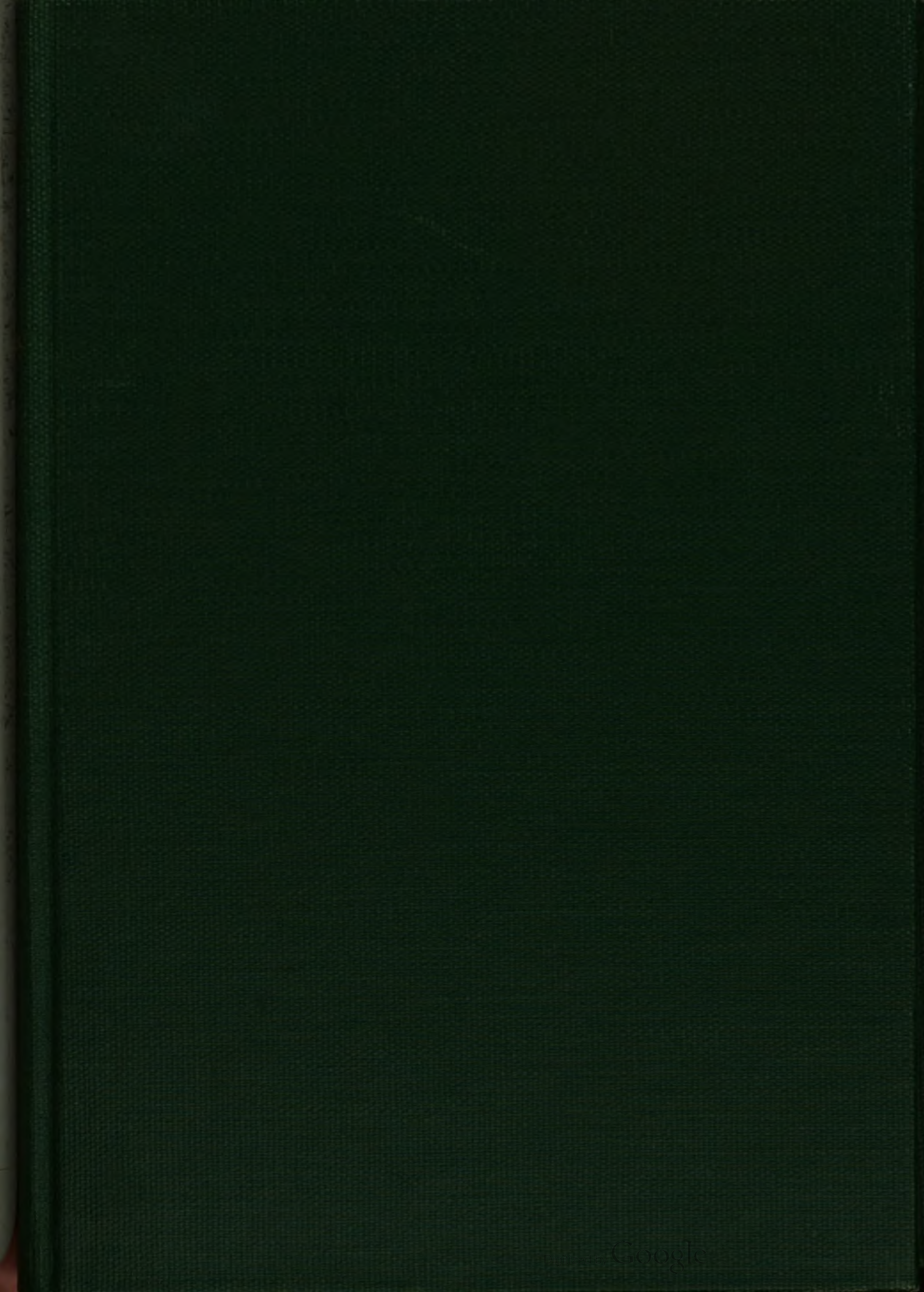




Studien zur Musikwissenschaft

Beihefte der

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

unter Leitung von

Guido Adler

Zwölftes Heft

WIEN 1925.
UNIVERSAL-EDITION A. G.

Studien zur Musikwissenschaft

Beihefte der

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

unter Leitung von

Guido Adler

Zwölftes Heft

WIEN 1925.
UNIVERSAL-EDITION A. G.

Inhaltsverzeichnis.

Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie*).

Von Robert Haas.

Die Zügelung der Phantasie vollzieht sich in der Theatergeschichte auf ähnliche Art wie in der Musik; hier wie dort ist eine abrollende Bewegung zu beobachten, die von freizügiger Ungebundenheit, von Einheit zwischen schaffender und ausübender Kunst zu pedantischer Festlegung regelmäßiger Grenzen und scharfer Trennung früher gemeinsamer Kräfte hintreibt. Der freien Improvisation in der älteren Musikpraxis, dem *supra librum cantre* und *sonare*, entspricht das extemporierende Theaterspiel, das sich aber durch das Zusammenwirken mehrerer Personen in besonderem Maße formbildend erwiesen hat. Das komische Theater lebt lange fast überhaupt nur von der Stegreifgattung, in der das gesprochene Wort mehr oder weniger hinter unmittelbaren Schauspielerwirkungen zurücktritt. Grundlegend ist faustdicke Sinnfälligkeit, neben der körperlichen Erscheinung, dem Kostüm, der Geste, mannigfachen Zauber- und Akrobatenfertigkeiten gehört hieher auch der Gesangsschmuck, aber leider wissen wir von der Musik in der älteren *Commedia dell' arte* erst über ihre Pariser Setzlinge Näheres. Wir kennen nur die Spiegelbilder in der Madrigalkomödie und Karnevalsmusik um 1600, aber von der erstaunlichen Höhe der Gesangskultur unter den *Comici* jener Zeit — deren Truppen, wie die *Fedeli* und die *Gelosi*, ja auch die Oper verbreiteten — haben wir in der Tatsache ein gewichtiges Zeugnis, daß Virginia Andreini-Ramponi, die Florinda der *Fedeli*, nach dem plötzlichen Tode der gefeierten Diva Catarina Martinelli 1608 in Mantua binnen sechs Tagen die Titelrolle von Monteverdis „Ariadne“ zu übernehmen vermochte und mit ungeheurem Erfolg durchführte[1]).

*) Diese Abhandlung dient zugleich als Einleitung zu einigen folgenden Denkmälerbänden, die einschlägige Kunstwerke bringen werden. D. L. d. P.

[1]) Vgl. Luigi Rasi *I Comici Italiani*, Firenze 1897, Bd. 1, S. 143 und A. Ademollo, *La bell'Adriana*. Citta di Castello 1888. Zur italienischen Stegreifkomödie Adolfo Bartoli, *Scenerij inediti della Commedia dell'arte*, Firenze 1880, Emilio del Cerro, (N. Niceforo) *Nel regno delle maschere, dalla commedia dell'arte a Carlo Goldoni*, Napoli Perella

Graf Carlo Gozzi, der Verteidiger der *Commedia dell'arte,* bespricht um die Mitte des 18. Jahrhunderts diese Gattung, die er eine Zierde seiner Nation nennt; er sagt: „Das extemporierte italienische Schauspiel ist sehr alt, weit älter als das regelmäßige und geschriebene. Es entstand in der Lombardei, verbreitete sich durch ganz Italien und fand Eingang in Frankreich. Frauen war der Zutritt verboten." Die stehenden Masken der improvisierten Posse nennt A. W. Schlegel später vergleichsweise Zentralpunkte des Nationalcharakters in der komischen Darstellung für Äußerlichkeiten der Sprechart, Tracht u. ä. „Ihre Wiederkehr schließt die größte Mannigfaltigkeit in der Anlage der Stücke nicht aus, gerade wie im Schachspiel bei der geringen Anzahl von Steinen eben dadurch, daß jeder seinen bestimmten Gang hat, eine unerschöpfliche Anzahl von Verwicklungen möglich wird." Enge Bande verknüpfen das Stegreiftheater mit der Marionettenbühne[2]).

In Wien lassen sich die „Pulzinella Spille" bis ins 17. Jahrhundert zurück verfolgen. Am Judenplatz, am neuen und hohen Markt wurde gespielt. Schlager nennt Josef Hilferding um 1677, seinen Sohn Peter, einen Jakob Hirschnak 1700 und einen Gottfried Marquardt 1706. Aus Prag hören wir von einer Marionetten- und Wurstelvorstellung im Sporckschen Theater vom April 1713: „Hercule und Alceste", worin „nebst einer wohlexercierten Musik viel gesungen" wurde[3]). Die Stegreifkomik war aber schon in Venedig auch in die ernste Oper eingedrungen, wie das für die Wiener Verhältnisse Alexander v. Weilen eingehend nachgewiesen hat, es ergeben sich schon da Parallelen mit dem späteren Wiener Hanswurstwesen. In Feinds Oper *„L'amore ammalato* oder Antiochus und Stratonica", Hamburg 1708, singt die komische Figur, der Kammerdiener Negrodorus folgende bezeichnende Arie:

„Und sind die Opern noch so schön,
Wenn *Arlecchino* nicht
Sein Ampt dabey verricht,
So können sie doch nicht bestehn,
Ein Thor muß seines gleichen sehn."

Als die Textreform Zenos dann die Bindung zwischen Drama und

1914. Dann Carlo Gozzi, *Ragionamento e storia sincera dell'origine delle Fiabe teatrali* und Francesco Valentini, Abhandlung über die Comödie aus dem Stegreif und die italienischen Masken. Mit 20 kolorierten Kupfern. Berlin 1826. Auch Pierre Louis Duchartres reich ausgestattetes Werk La Comédie Italienne. Paris, Libraire de France 1924 geht der Musik aus dem Wege.

[2]) Vgl. Hermann Siegfried Rehm: Das Buch der Marionetten. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters aller Völker. Berlin, Frensdorff.

[3]) Heinrich Benedikt: Franz Anton Graf Spork. Wien 1923. 1717 veranstaltet Johann Deppe im Manhartschen Theater in der Zeltnergasse Prags Marionettenspiele bei lieblicher Musik.

Posse löste, tauchten die komischen Duoszenen als Intermezzi auf, die sich früher schon z. B. in den Opern Scarlattis am Aktschluß festgenistet hatten und dort auch weiterhin als zur Oper gehörige Dienerszenen gelegentlich fortleben. Die Geschichte dieser Intermezzi ist noch zu schreiben, hier kann sie nur gestreift werden.

In Venedig tauchen die Intermezzi, bestehend aus drei Handlungen — nach Wiel — im Herbst 1706 auf, nämlich bei S. Angelo die Intermezzi „*Lesbina e Millo*“ und „*Bleso e Lesba*“.

1707 begegnen wir den „*Intermezzi comici musicali in tre azioni*“: „*Melissa schernita, vendicata, contenta*“ *bei* S. Cassiano, gesungen von Santa Marchesini, Bolognese und G. B. Cavana. Diese Intermezzi wurden 1709 in Neapel aufgegriffen. In den folgenden Jahren nennen Wiel und Groppo[4]) folgende Intermezzi:

1707 „*Le rovine di Troja* “, „*Friletta e Chilone*“, Pariatis „*Parpagnacco*“ (Musik von Gasparini. mit Änderungen 1731 als „*L'astrologo*“ aufgenommen.) „*Catulla e Lardone*“. „*Lisetta ed Astrobolo*“ (Musik von Gasparini. Wiederholt 1725. Wien 1717), *Gnagnaro e China*.

1708 „*Pimpinone*“ (von Pariati, Musik von Albinoni. Wiederholt 1725, nachweisbar auch München 1722. Musik zu diesem Intermezzo ist in der Partitur der Oper *Engelberta* von Orefice und Mancini, Neapel 1709 erhalten: Hs. 18057 N. B.). „*La capricciosa ed il credulo*“, 1725 wiederholt. (In deutscher Übersetzung von Praetorius mit Musik von Telemann, Hamburg 1725).

1709 „*Zamberlucco, e Palandrana*“ (Musik von Gasparini. Auch Ferrara 1721 nachweisbar). „*Il nuovo Mondo*“, „*Tulipano*“, 1734, 1741 wiederholt.

1711 „*Intreccio musicale*“.

1712 „*Barilotto*“ (von Francesco Salvi di Firenze, Musik von Domenico Sarro).

1713 „*Batto e Lisetta*“.

1716 „*L'Alfier Fanfarone*“ (nachweisbar auch Graz 1737).

1718 „*Lisetta e Delfo*“, „*Alcea e Gillo*“.

1719 „*La preziosa ridicola*“ (vom Marchese Trotti, Musik von Orlandini. Erstaufführung Bologna 1718, nachweisbar Venedig 1750, Florenz 1728, Hamburg 1746). „*Il marito giocatore e la moglie bacchettona*“ (von Salvi. Als Komponist ist in den erhaltenen Partituren zu Brüssel — nach 1731 —, Rostock und Wien, Hs. 17740 N. B., vermutlich um 1720, sowie im Londoner englischen Text von 1736 Orlandini genannt, in Wolfenbüttel trägt eine Abschrift des Intermezzos den Komponistennamen Vinci[5]). Diese Partitur enthält aber nur eine abweichende Eingangsarie Bacoccos — über Salvis Text — und Änderungen im Rezitativ, so daß die Vermutung nahe liegt, daß der Autorname Vinci eben nur auf die erste Arie Bezug hat. Zahlreiche Aufführungen fanden in ganz Europa statt, wie Venedig 1721, 1727, 1732, 1741, München 1722, Wien 1733, London 1736, Prag 1744, Hamburg 1746, u. a. m.)

1720 „*L'avaro*“ (von Salvi, Musik von Gasparini. Zuvor 1720 in Florenz gegeben). „*Cola ed Aurilla*“, „*Silvano ed Elpina*“.

1721 „*Scannacappone ammalato immaginario*“, „*Melinda e Tiburzio*“ (Musik von Orlandini. Wiederholt 1730 als „*La donna nobile*“), „*Petronio e Dorisbe*“, „*Colla mal maritato.*“

1722 „*Momo, Giustitia e Crudeltà*“.

1723 „*Lisetta e Fabrizio*“.

1724 „*Con la burla da dovero*“, „*Despina e Niso*“ in zwei Teilen (Musik von Alessandro

[4]) Von Herrn Dr. Max Pirker freundlichst in Venedig ausgezogen.

[5]) Vgl. Die Erörterungen zwischen G. Calmus und O. Sonneck in der Zeitschrift der IMG 14, S. 170—173, und Sonnecks Bemerkungen im Catalogue of Opera Librettos S. 730 f.

Scarlatti, ursprünglich in Neapel 1714, nach Schatz), *„Li servi di corte"*, *„Amor Ringiovenito"*, *„Mogiaco e Giolano"*.

1725 *„L'impresario delle Canarie"* in zwei Teilen (von Metastasio, Musik von Leo. Gespielt Venedig 1731, 1742, Potsdam 1748, Wien 1747 u. a. O.) *„Dirindina"*, (1740 wiederholt.)

1726 *„Tropotipo"* in drei Teilen (von Domenico Lalli, Musik von Giovanni Battista Pescetti. 1736 wiederholt).

1727 *„La Cantatrice"* (1729 wiederholt). *„Monsieur de Porsugnac"* in zwei Teilen (Musik von Orlandini. Wiederholt 1741, aufgeführt London 1737, Dresden 1747, Potsdam 1750 u. a. O.)[6])

1729 *„Il matrimonio per forza"* in drei Teilen (Personen: Gerondo, Rosmene, Zingara. Nachweisbar Potsdam 1748), *„Ircano innamorato"*, *„La Dori"*.

1731 *„Un vecchio pazzo in amore"* in drei Teilen (1732 wiederholt, nachweisbar in Graz 1736), *„Il cavalier Bertone e Margellina"*, *„La Contadina"* (von Andrea Belmuro. Musik von Hasse, zuerst Neapel 1728, Rom 1731, als *„Don Tabarrano"* Dresden 1737, 1745 und 1762, Hamburg 1745, Potsdam 1748, Kopenhagen 1748, Braunschweig 1749. Handschriftliche Partitur auch in Wien N. B. S. A. 68 B 32), *„Girondo"*, *„Perina e Varone"* (auch in Graz 1737).

1732 *„La serva scaltra"* (Musik von Hasse. Neapel 1723), *„Li birbi"* in zwei Teilen (von Antonio Zanetti, Musik von Michele Fini). *„Grullo e Moschetta"* in zwei Teilen Musik von Orlandini, auch London 1737, Hamburg 1745).

1733 *„Ginestra e Lichetto"*, *„Il Turco deluso"*.

1734 *„Drusilla vedova veneziana" (von Tommaso* Mariani, die Musik wird Ignazio Prota und Giuseppe Sellitti zugeschrieben. Zuerst Neapel 1735. Auch Venedig 1746, Dresden 1747, Potsdam 1748, Dresden 1762 u. a.) *„Il marito confuso"*, *„Il maestro di musica geloso"*, *„Il marito all'ultima moda"*, *„Il Conte Copano"*. *„La Pupilla"* in zwei Teilen (von Goldoni), *„La Pelarina"* in drei Teilen (von Goldoni), *„Pasquale Gastaldo imbrogliato negl'Amori di Vespetta finta ammalata"*, — *„Tulipano"* (1740 wiederholt)

1735 *„La Birba"* in zwei Teilen (von Goldoni), *„Curiosi e dilettuosi intermezzi"*, *„Conciateste"*. *„Griletta Locandiera"*, *„Ippocondriaco"* in zwei Teilen (von Goldoni), *„Momoletta"*, *„Ovi in puntiglio"*. — *„Bettina e Cassandro"*.

1736 *„L'amante cabala"* in drei Teilen (von Goldoni), *„La Bottega da Cafè"* in drei Teilen (von Goldoni), *„Filosofo"* in zwei Teilen (von Goldoni), *„Monsieur Petiton"* in zwei Teilen (von Goldoni), *„Il marito savio fatto vizioso per gastigar della moglie troppo vana"*.

1739 *„Il Bottegaro gentiluomo"* in zwei Teilen (von Salvi; die Musik wird Orlandini, aber auch Hasse zugeschrieben. Vgl. Sonneck im Schatzkatalog, S. 229). *„Pandolfo"* (Musik von Hasse. In zwei Teilen. Als *„Il tutore"* Neapel 1730, Dresden 1738, Hamburg 1744, Bologna 1746, Wien 1747 u. a.), *„La Pelegrina"*.

1740 *„La serva padrona"* (von Federico, Musik von Pergolesi. Zuerst Neapel 1733.) *„La selva degli spropositi"* (jedenfalls schon früher gegeben).

1741 *„Il capitan Galoppo"* in zwei Teilen (von Bernardo Saddumene, Musik von Hasse. Zuerst aufgeführt als *„La Fantesca"*, Neapel 1729. Vgl. Wien, Kärntnertortheater 1738, dann in Dresden 1748, Potsdam 1748 u. a. O.), *„Il finto pazzo" (von* Tommaso Mariani, Musik von Pergolesi. zuerst gesungen als *„Livietta e Tracollo"* in Neapel 1734. Als *„La contadina astuta"*, Venedig 1744, als *„Il ladro convertito per amore"*, 1750), *„Un marito geloso"* (Musik von Orlandini).

1746 *„Il Conte Nespola"* für vier Partien (Nespola, Rosalba, Lisetta, Vespino), *„La donna*

[6]) Hasses Intermezzi Grilletta e Porsugnacco zu seiner Oper Gerone, Neapel 1727, sind in der Partitur 17280 in Wien erhalten!

giudice e parte" (Musik von Giovanni Cingoni. Für drei Personen), „*Il geloso schernito*" in drei Teilen (Musik von Pergolesi. Zuerst Neapel 1731).

1747 „*Il marito vizioso*" für vier Stimmen, „*Il matrimonio ingegnoso*" a tre voci, „*Il marchese del bosco*" in tre parti.

1748 „*Il Conte immaginario*" in zwei Teilen (Musik von Auletta. Für drei Stimmen).

1749 „*Il giramondo*" in zwei Teilen (Musik von Leo) a tre voci, „*Il Conte di Belfiore*" in zwei Teilen, für drei Stimmen, „*La favola de' tre gobbi*" in zwei Teilen (von Goldoni, Musik von Ciampi).

1750 „*Il Ciarlatano fortunato nelle sue imposture*", „*L'uccellatrice*" in zwei Teilen. (Musik von Jommelli.)

1759 „*La serva Bolognese finta Alemanna*".

1760 „*Tutore ingannato dalla Pupilla*".

1761 „*Don Falcone*" — „*Stravaganze del Caso*" a 4 voci in 2 Teilen (Musik von A. M. Mazzoni).

1762 „*Don Trastullo*" (Musik von Jommelli).

Die Intermezzi beginnen also zwischen zwei Personen (nebst einer häufigen stummen Rolle) und mit Teilung in drei Handlungen, sie werden dann auf zwei Szenen eingeschränkt, während die Personenzahl um die Mitte des Jahrhunderts auf drei und vier Stimmen anwächst.

Auch die Oper des Wiener Hofes hat unter Karl VI. den Intermezzobrauch gepflegt. Hier seien einmal die in den Partituren der Wiener Nationalbibliothek jener Zeit vorhandenen Intermezzi zusammengestellt, die im offiziellen Katalog *(Tabulae codicum)* nicht berücksichtigt sind und die Musik der Zwischenspiele überliefern. Zugleich werden die *scene buffe* an den Aktschlüssen ernster Opern aufgezählt, die mit dem Opernbuch noch in unmittelbarer Bindung stehen. Ein näheres Eingehen auf diese Intermezzomusik bleibe einer eigenen Studie vorbehalten. Schon 1713 wurden nach dem Wiener Diarium Intermezzi von Conti aufgeführt: „*L'ammalato immaginario*" (wiederholt in Perugia noch 1727, vgl. Venedig, 1721).

1714 „*Dorimena e Tuberone*" von Conti, in Contis „*L'Atenaide*". „*Milo e Lesbina*" von Conti, Aktschlußszenen in Contis „*Alba Cornelia*" 17.194). (Vgl. Venedig 1706.) gesungen von Antonio Borosini und D. Giulio.

1715 „*Pampalugo e Galantina*" von Conti („*Pampalugo vestito da pappagallo*"), in Contis „*Teseo in Creta*" (17196). Gesungen von Pietro Paolo und Giovannino. (Vgl. das deutsche Textbuch mit den Intermezzi 4632 A. M. S.) Pampaluga ist im 1. Zwischenspiel als „Paperl", (Papageno!), im zweiten als Zwergin Cicobimba verkleidet. „*Mamaluca, Bagatella e Pattatoco*" *(a tre voci)* von Conti in dessen „*Ciro*" (18087), Gesungen von D. Giulio, Giovanni und Pietro Paolo.

1716 „*Volpastro e Serpilla*" von Conti, Aktschlußszenen in dessen „*Il finto Policare*" (17208). Gesungen von Pietro Paolo und Lorenzo. (Vgl. das deutsche Textbuch 4636, A. M. S.) „*Pipa e Barlafuso*" von Caldara, in Lottis „*Costantino*" (17993)

1717 „*Griletta e Pimpinone*" von Conti in dessen „*Sesostri*" (17.210) über Pariatis Text, vgl. Venedig 1708. Gesungen von der Faustina und Pietro Paolo „*Lisetta ed Astrobolo*" in Caldaras „*La verità nell' inganno*" (18.095), vgl. Venedig 1707. Gesungen von La Bavarese und Pietro Paolo. „*Quartila e Tirone*". Aktschlußszenen in Caldaras „*Cajo Marzio Coriolano*". (18.232). Gesungen von Giovanni und Pietro Paolo.

1718 *„Terremoto e Farfaletta con Lirone“* von Conti, in dessen *„Astarto“* (17.242), *(a tre voci).*
1721 *„Rosina e Lesbo“* in Porsiles *„Meride e Selinunte“* (18.023). *„Calandra e Nilo“*, Aktschlußszenen in Contis *„Alessandro in Sidone“* (18.089). Gesungen von La Panizza und Pietro Paolo.
1722 *„Mirena e Sinopio“*, Aktschlußszenen in Contis *„Archelao“* (17.283). Gesungen von Giovanni und Pietro Paolo. (Vgl. das deutsche Textbuch 4624 A. M. S.)
1723 *„Lico e Vespilla“*, Aktschlußszenen in Contis *„Creso“* (17.218).
1724 *„Dorilla e Tersite“*, Aktschlußszenen in Contis *„Penelope“* (17.110 und 17.226). Gesungen von Giovanni und Pietro Paolo. *„Madama e Cuoco“* von Caldara zu dessen *„Andromaca“* (17.634; nur das zweite Intermezzo).
1725 *„Eringhetta da Vedova e Don Chilone“* in Contis *„Griselda“* (17.238), das Textbuch ist gedruckt (448.708 A. M. S.), nach Mariani, vgl. Venedig 1734.
1728 *„Bleso ed Alisca“* in Reutter-Caldaras *„La forza dell'amicizia“*. (17.112). Gesungen von Pietro Paolo und Giovanni.

Gesungen wurden diese Intermezzi gewöhnlich vom Bassisten Pietro Paolo Pezzoni und dem Sopranisten Giovanni Vincenzi. Daneben finden wir die Altisten D. Giulio und Lorenzo Masselli, gelegentlich auch Sängerinnen für die meist männlich besetzten Frauenrollen, wie die berühmte Faustina Bordoni (1717), die Rosa Pasquali, genannt *La Bavarese,* oder die Lucrezia Panizza als Gäste. Matteson eifert im vollkommenen Kapellmeister (S. 90) gegen den „melismatischen Stil“ der Wiener Intermezzi, der so reichlich verwendet sei, „daß man es schwerlich niederträchtiger und gassenmäßiger erdenken kann.“

Das Wiener Kärntnertortheater hatte in den dreißiger Jahren gleichfalls seine — italienischen — Opernaufführungen, die aber wegen der Machtstellung der Hofoper vor der Öffentlichkeit maskiert werden mußten. Selbständige Opernvorstellungen waren verboten, aber „musikalische Zwischenspiele“ wurden eifrig gepflegt und unter dieser Bezeichnung ging die Zurichtung bekannter Opern im Stadttheater vom Stapel. Auch in diesen sogenannten *„Intermezzi musicali“* finden wir wieder häufig die für die Opernpraxis der Zeit typischen komischen Duoszenen eingeschaltet, die unter den engeren Sinn des Ausdrucks Intermezzi fallen. Zu Ostern 1731 wurde auch im Ballhaus bei den Franziskanern ein Nebentheater für die italienische Burleske und die *„Opera bernesca“* aufgetan. Wir wollen nun den Spielplan dieser „Stadtoperette“ — so hießen diese Vorstellungen — zusammenfassen[7]) und zugleich die Duointermezzi in gesperrtem Druck beim Personenverzeichnis hervorheben.

[7]) A. v. Weilens erste Zusammenstellung in der Geschichte der Stadt Wien VI, S. 445—446 liegt zugrunde, sie ist stark erweitert und durch die Signaturen der jetzt in der Musiksammlung a. d. Nat.-Bibl. in Wien im Rahmen der Operntexte zusammengetragenen Textbücher vervollständigt. Den Berichten aus Wien an den Grafen Questenberg, die Helfert veröffentlicht hat (S. S. 26, Anm. 16) sind einige neue Daten entnommen, insbesondere für 1738 und 1739. bei Helferts Spielplanrekonstruktion muß man aber die in den Berichten genannte „Operette“, d. i. die italienische Oper, gesungen von meist italieni-

Die Textbücher von 1728 bis 1731 sind bei Andreas Heyinger gedruckt.

1728 Bacco trionfante dall' Indie. *Componimento dramatico, da recitarsi nel Teatro Cesareo-Privileggiato di Vienna. Nell'Autunno dell'Anno* MDCCXXVIII. *La Poesia è del Sig. Cavagliere* Boccardi di Mazzera, *Patrizio Torinese. La Musica del Sig.* Francesco Pircker. Der aus Indien zurückkehrend-triumphierende Bacchus. In einem Musicalischen Schau-Spiel vorgestellet Auf dem Kayserlichen privilegirten Wienerischen Theatro. Im Herbst des 1728sten Iahrs. Verteutscht von Rademin. (M.) Italiensch-deutsch.

Personen: Arianna, Bacco, Isiride, Medaspe, Tersandro, Venere, Amore, Una Baccante. Drei Akte. Widmung Michel' Angiolo Boccardis an Eugenio Francesco Prinzipe di Savoja datiert Vienna 23. Ottobre 1728.

Atalanta, in einem musikalischen Schauspiel vorgestellt auf dem priv. Wienerischen Theater 1728, bei Heyinger, wohl Minatos Atalanta. (S. Gottscheds Nötigen Vorrat II, S. 268). Textbuch in Mailand (Brera).

1729 *Intermezzi musicali, intitolati* La Fuga d'Enea *cavati dalla Didone. Da recitarsi nel teatro privileggiato Da Sua Meastà Cesarea, e Cattolica, L'anno* MDCCXXIX. Nur italienisch. Ohne Akt- und Szeneneinteilung. (M)

Didone, Enea, Jarba, Osmida, Araspe, Selene.

Metastasios *Didone abbandonata*, stark gekürzt — es fehlen im 1. Akt Szene 8—15, im 2. Szene 1—6, 9—11, 13, im 3. Szene 5—10 ganz, — Musik hatten damals Sarro (Neapel 1724), Albinoni (Venedig 1725) und Vinci (Rom 1726) zu diesem Libretto geschrieben, in Wien waren mehrere Arien Metastasios durch andere Texte ersetzt.

Pantomimi in Musica: der dem Arlequin zu einem Postklepper nacher China dienende Geldteufel In die deutsche Poesie gebracht von Andreas Wiederer bei Heyinger (S. Gottsched a. a. O.).

1730 *Intermezzi musicali tratti dall'* Armida. *Da recitarsi* ... MDCC.XXX. Nur italienisch. (448.868 A MS, auch in M.)

Armida, Clorinda, Rinaldo, Gernando, Tancredi.

Die Oper *Armida al Campo* von Silvani mit der Musik Antonio Bionis (Prag 1725, Breslau 1726 — Textbuch M) gekürzt und verändert, Beginn z. B. mit der ursprünglich 6. Szene, zwei Personen sind gestrichen, Gottfried und Argante.

Intermezzi musicali tratti dal Bajazet. *Da recitarsi* ... MDCC.XXX. Nur italienisch. (M). 1739 wieder gegeben.

Bajazet, Tamerlano, Asteria, Andronico, Irene.

Vorlage die Oper Piovenes und Gasparinis, die 1710 in Venedig als *Tamerlan* und 1719 umgearbeitet in Reggio als *Bajazet* aufgeführt worden war.

Intermezzi tratti dall' Eumene. *Da recitarsi* ... MDCC.XXX. Nur italienisch (448.867 A MS, auch in M).

Eumene, Laodicea, Artemisia, Antigene, Leonato.

---

schen Sängern scharf von der deutschen Komödie trennen, für die die Ausdrücke „Hauptaktion", „Komödie mit Musik" und „Burleske" gebraucht ist. Gelegentlich bezieht sich der „Operetten"-bericht auch auf die Hofoper, wie bei „*Flavio Anicio Olibrio*" 1737. Als sehr ergiebiger Fundort für Textbücher der Wiener Stadtoperette konnte endlich die herzogl. öffentl. Bibliothek in Meiningen, im folgenden mit M gekürzt, herangezogen werden, deren einschlägige Seltenheiten mir Herr Direktor Th. Linschmann bereitwilligst zugängig gemacht hat, wofür ihm bestens gedankt sei. Sie stammen aus der Zeit des Herzogs Anton Ulrich, der in Wien sammelte, darunter sind auch deutsche Arienbüchel zum Wiener Stegreifspiel Ende der 30er Jahre, über die später zu berichten sein wird. In Mailand sind gleichfalls Wiener Texte erhalten.

Nach Zenos Oper.

Intermezzi musicali tratti dalla Leucippe. *Da recitarsi*. . MDCC.XXX. Italienisch. (M).

Leucippe, Lampro, Amistia, Alisto, Emerio.

Nach Minatos *Leucippe Phestia*, mit Musik Draghis Wien 1678.

Musica Bernesca intitolata. La Fama dell' Onore e dell' innocenza, in Carro Trionfante. *1730. (M) Personaggi: Pirlinpino, Triumviro. (Il Signor Pantalone de Bisognosi. Virtuoso di Cantina della Lanterna Magicha.) Irene, Madre di Pirlinpino. (La Signora Biscroma Lenti. Virtuosa di Campagna, della Contessa Merletta Sprezzatutti.) Massimo, primo Ministro (Il Signor Hanns-Wurst, Virtuoso di strada del Conte Pasticcio.) Fabio, Generale dell'armi (Il Signor Quinta-chiare. Virtuoso di Gabinetto della Signora Suga tutti.) Trottolo, Servo di Corte, giardiniero e Boja (Il Signor Gradelin Battocio, Virtuoso della Caverna del Niente.) Orso (Il Signor Articiocho strambera, preso per raccommandatione di Monsieur del Appeti. suo Protettore).* 1727 in Venedig bei S. Samuele gegeben. Dichtung von Montebaldo Vovi, Musik von Salvatore Apolloni.

Intermezzi Musicali tratti dal Tartaro nella Cina. *Da recitarsi nel Teatro privileggiato in Vienna*, ohne Jahr. (M).

Assuana, Colao, Vanlico, Lieungo, Zunteo.

Allacci nennt ein gleichnamiges *Drama per musica* von Antonio Salvi di Lucignano aus Reggio 1715.

Musicalisch-Italiänisches Zwischen-Spiell, Gezogen aus Xio Re della China. Vorgestellet Auf dem von Ihro Röm. Kays. und Königl. Cathol. Majest. privilegirten Theatro In Wienn. Ins Teutsche übersetzt von Rademin. Italienisch und deutsch (444. 469 A MS und M) Ohne Jahr, nach dem Wiener Diarium am 30. Juli 1730

Xio, König von Paghia, Daima, Tochter des Xio, Meaco, Zeina, des Echevar Königs in Indien Tochter, Yamet.

Musicalisch-Italiänisches Zwischen-Spiel, Gezogen aus Aralinda. Vorgestellet... In Wienn. Verteutscht von Rademin. Italienisch und deutsch. (444. 470 A MS) Ohne Jahresangabe, vermutlich 1730 oder 1731. (Auch in M).

Cirimero, König der Mohren, Altodoro, Aralinda, Rosilda, Evergete.

1731 Alessandro nelle Indie. *Intermezzo Musicale da recitarsi nel Teatro privileggiato da Sua Maestà Cesarea, e Cattolica in Vienna, l'anno* MDCCXXXI. Nur italienisch. (448.619 A MS, auch in M).

Alessandro, Poro, Cleofide, Erissena, Gandarte.

Nach Metastasio. Musik von Porpora Dresden 1730.

Arsace. *Intermezzo Musicale da recitarsi ... In Vienna, l'anno* MDCCXXXI. Nur italienisch. (M). Nach dem Wiener Diarium am 2. Juli 1731, wiederholt 1739, 1742 und 1746.

Arsace, Statira, Rosmira, Mitrane, Megabise.

Vorlage die Oper Salvis, mit Musik von Gasparini Venedig 1718, von Orlandini Turin 1726, von Giacomelli Graz 1737.

Giulio Cesare in Egitto. *Intermezzo Musicale da recitarsi ... in Vienna.* l'anno MDCCXXXI, Italienisch. (M).

Giulio Cesare, Cleopatra, Tolomeo, Cornelia, Sesto.

Vorlage ist Hayms Oper, die sehr frei bearbeitet ist. Nur wenige Partien sind übernommen, wie z. B. Cäsars Gräberrezitativ, von Händels Musik scheint noch weniger beigehalten worden zu sein, die Arientexte sind durchwegs neu.

Musica Bernesca Intitolata L'Affetatione castigata da Gradelino *Finto Mozzo di Stalla*. 1731. Italienisch. (449.021 A MS, auch in M).

Pantalone, Spinalba, Floridoro, Auretta, Gradellino.



Il Nerone. *Intermezzo Musicale da recitarsi... in Vienna* l'anno MDCCXXXI. Italienisch (444.163 A MS, auch in M). Nach dem Wiener Diarium am 3. April 1731.

Nerone, Mitridate, Oronta, Statilia, Fanete.

Wohl nach der Oper Piovenes, mit Musik von Orlandini Venedig 1721, Hamburg 1729.

Die Königin Der schwartzen Inseln. In einem Musicalisch-Italiänischen Aus denen Arabischen Geschichten Gezogenen Zwischen-Spiel Vorgestellet Auf dem... privilegirten Theatro in Wienn. Verteutscht von Rademin. 1731. Italienisch-deutsch. (M)

Urganda, Idraspe, Ismeno, Parpagnaco (Astrologus) und Pollastrella.

Die unschuldig geglaubte Unschuld. L'Innocenza creduta colpevole. Musicalisch-Italiänisches Zwischen-Spiel. Vorgestellet... in Wienn. Verteutscht von Rademin. 1731. Italienisch-deutsch. (M)

Alaserse, Siroe, Ziro, Emira, Laodice.

Die Römische Lucretia. Auf dem von Ihro Röm. Kayserl. und Königl. Cathol. Majestät privilegirten Theatro In Wienn. Im Jahr 1731. In einer so genannten Teutschen Musica Bernesca Vorgestellet von inbenannten Persohnen. Aufgesetzt von Rademin.

Unterredende. Tarquinius Superbus, der letzte König in Rom. Der Herr Hanns Wurst Virtuos bey dem unbekanten Hof von Utopia.

Brutus, General, des Tarquinii heimlicher Feind. Der Herr Scapin, Keller-Musicus durch die ganze Welt.

Sextus, des Tarquinii Sohn. Der Herr Re, mi, ut, fa, ut, ungelernter Instructor im Zwergen-Cabinet.

Collatinus, Römischer Feldherr. Der Herr Ungenannt, Virtuos bey dem König Weissnichtwo.

Lucretia, dessen Ehgemahlin. Die Madame Hochauf, Virtuosin bey dem Herrn von Nirgendshausen.

Lesbia, eine edle Römerin. Die Frau Hip Hap, des grossen Mogols Leib- und Mund-Sängerin.

Camilla, der Lucretia Beschliesserin. Die Frau Denckelang, Virtuosin bey der alten Welt.

Furio, des Collatini Leib-Kutscher. Der Herr Währegern, Scholar zu Nova-Zembla.

Die folgenden Bücher sind bei Gio. Pietro van Ghelen gedruckt.

1732 Il contrasto delle due Regine in Persia. *Da cantarsi nel Teatro privileggiato da S. M. C. Catt. in Vienna nell'anno* MDCCXXXII. Italienisch (M)

Statira, Arsace, Barsina, Lisarco, Oronte, Idreno.

Ginevra, da cantarsi... MDCCXXXII. Italienisch. (443.827 A MS, auch in M) Wiener Diarium 28. August 1732.

Oribasio, Ginevra, Ariodante, Dalinda, Polinesso, Barsina.

Vielleicht nach der Oper Salvis, Musik von Sellitti, Venedig 1733.

Memette. *Da cantarsi*... MDCCXXXII. Italienisch. (M).

Memette, Irene, Zaide, Demetrio, Solimano.

Totila in Roma. *Da cantarsi*... MDCCXXXII. Italienisch (444.350 A MS und M).

Totila, Clelia, Belisario, Marzia, Vittige. Quatro Isauri.

Wohl nach der Oper von Noris, Musik von Legrenzi, Venedig 1677.

La Zoe. *Da cantarsi*... MDCCXXXII. Italienisch. (M) Wiener Diarium 2. Juli 1732.

Zoe, Teodora, Argiro, Costantino, Isacio, Maniace.

Nach Silvanis La forza del sangue, Musik von Lotti, Venedig 1711.

Runtzvanscad, König deren Menschenfressern Oder: der Durchläuchtigste Gärtner. In einem Musicalischen Schau-Spiel, Mit unterschiedlichen neuen Theatralischen Veränderungen, Täntzen, und einem Combattiment, Vorgestellet: Auf dem Privilegirten Wienerischen Theatro. Aus dem Welschen in das Teutsche übersetzt Von Rademin. Wien, gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen ... 1732.

Unterredende: Siface, Vater der Ernelinda, Schwester der Rosmene, Clotinghes, Liebhaber der Ernelinda. Runtzvanscad, König der Menschenfressern. Frisesomoro, ein Zauberer. Babiccia, Aufwarterin bey der Ernelinda. Merillo, Edel-Knab des Siface. Hanns-Wurst, lustiger Diener des Clotinghes.
Erwähnt im Wiener Diarium 15. Juni 1732. Vorlage ist die bei Allacci näher beschriebene dramatische Satyre aus Venedig: „*Rutzvanscad il Giovine-Arcitragichissima Tragedia*“ von Zaccharia Valaresso, Venedig 1724 und Bologna 1737.

Der türkische Jahrmarkt von Mekka, erwähnt im Wiener Diarium 14. Mai 1732.

Die folgenden Bücher nennen keinen Drucker.

L'Amore tiranno. Die grausame Liebe. Musicalisch-Italiänisches Zwischen-Spiel. Vorgestellet auf dem Ihro Röm. Kaiserl. und Königl. Cathol. Majestät Privilegirten Theatro in Wien. 1732. Italienisch-deutsch. (M) Wiener Diarium 24. April 1732.

Orcano, Leonilde, Sveno, Rossane, Guilmero, Sparto.
Nach Lallis Amor tirannico, Musik von Gasperini Venedig 1710, 1722.

Arminius Musicalisch-Italiänisches Zwischen-Spiel. Vorgestellet ... in Wien, 1732. Italienisch-Deutsch. (M) Wiederholt 1740.

Arminio, Tusnelda, Segeste, Varo, Ramise.
Die Oper von Salvi und Hasse wurde 1730 in Mailand gesungen, auch Alessandro Scarlatti (Neapel 1714) und Carlo Francesco Pollaroli (Venedig 1722) schrieben Musik zu Salvis Text.

Artaxerxes. Musicalisch-Italiänisches Zwischen-Spiel. Vorgestellet ... in Wien, 1732. Italienisch-deutsch. (M)

Artaxerxes, Mandane, Artabano, Arbace, Semira, Megabise.
Metastasios Text, wurde 1730 von Vinci (Rom), und von Hasse (Venedig) komponiert. Wieder gesungen Wien 1746.

Alessandro Severo. 1732. Italienisch-deutsch. (M) Wiener Diarium 3., 4. Dezember 1732. Nach Zenos Oper, mit Musik Lottis Venedig 1717, Orlandinis Mailand 1723, Bionis Breslau 1732.

1733 Lo Specchio della fedeltà. Nach dem Wiener Diarium am 1. Jänner 1733. „Die Arien seynd mehrentheils von dem berühmten Sassone und das übrige gleichfalls von den vornehmsten welschen Meistern.“

Die folgenden Bücher tragen weder Druckernamen noch Jahreszahl.

L'ingratitudine castigata. Musicalisches Zwischen-Spiel. Italienisch-deutsch. (4908 A MS) Nach dem Wiener Diarium am 4. Feber 1733. Spielt in China. (Auch in M)

Orihula, Muradan, Negivra, Ebrungilda, Aliaf. Tabarano e Scintilla. Nach Silvani, Venedig 1698, Musik von Albinoni.

La Caccia in Etolia, Oder Die Jagd in Aetolien. Musicalisches Zwischen-Spiel. Italienisch-deutsch. (444.612 A MS) Wiener Diarium 8. April 1733 „Die Musik von Giacomelli und anderen.“ (Auch in M)

Melograne, Alicandra, Erine, Arminda, Nicardo. Bacocco e Serpilla. Nach Valerianis Pastorale, mit Musik von Chelleri Ferrara 1715, als Gli Inganni fortunati mit Musik Buinis 1720 in Venedig.

Die Wirkungen der übermäßigen Eifersucht. W. D. 9. Mai. (Wohl Lallis *Gl'eccessi della gelosia*, mit Musik von Albinoni, Venedig 1722.)
L'innocenza diffesa *(nell'inganno)* W. D. 30. Juli. (Wohl Lallis *Il gran Mogul*. In Graz 1738 ohne Autorenangabe gegeben.)

Der Triumph der Camilla. Musikalisches Zwischenspiel. Italienisch-deutsch. (4639 A MS, auch in M) W. D. 26. September. (Die bekannte Oper von Stampiglia und Bononcini.)

Camilla, Latino, Lavinia, Prenesto, Turno, Gilo, Tullia vedova.

Pilades in Ägypten. W. D. 24. Oktober.

Il figlio vendicatore del padre, oder der seinen Vater rächende Sohn. Musikalisches Zwischenspiel. Italienisch-deutsch (443.774 A MS und M) W. D. 28. November. Spielt in China.

Emalabar, Nelindea, Tarteo e Guone, Milea, Sian. Bleso e Mergellina.

Titus Manlius Musikalisches Zwischenspiel. Italienisch-deutsch. (M) W. D. 26. Dezember. (Nach der Oper von Noris, mit Musik von Pollaroli Venedig 1696, von Predieri Florenz 1721.)

Tito Manlio, Manlio, Geminio, Servilia, Vitellia, Decio. Gerondo *vecchio*, e Rosmene *povera Zittella*.

1734 Armida abbandonata. Die verlassene Armida. Musicalisches Zwischen-Spiel. Italienisch-deutsch. (M) W. D. 2. Feber.

Armida, Rinaldo, Tancredi, Erminia, Ubaldo, Rambaldo. Andromaca e Leonora.

Nach der gleichnamigen Oper Silvanis, mit Musik Bionis Breslau 1726 (M).

La fede nei tradimenti oder die Treue in der Verräterei. Musikalisches Zwischenspiel. Italienisch-deutsch. (4904 A MS und D. S. 221, auch in M). W. D. 27. Feber (Text von Gigli, Musik von Pollaroli Venedig 1705, von Pietragrua 1721. Spielt in China. In Graz 1736 gegeben.)

Zargia, Anagilda, Ornando, Elvira, Bergio, Serpillo e Melissa.

La vilanella fatta contessa per amore. *Su lo stile die Commedia in Musica.* Die durch die Liebe zu einer Gräfin gemachte Bäuerin. Auf die Art einer musikalischen Komödie. Italienisch-deutsch. Musik von Johann Ignaz Beyer. (4906 A MS und M) W. D. 2., 3. Juni.

Lauretta, Mr. Panigone, Celindo, Ardelinda, Armidoro, Trifoglio e Corina.

Diomeda. Musikalisches Zwischenspiel. Italienisch-deutsch. (4902 A MS, und M) W. D. 10, 11. Juni. (Eine gleichnamige Oper Scalabrinis wurde 1745 in Hamburg gespielt.)

Diomeda, Oristeo, Diotilde, Trasimede, Elvidio. Cola e Drusilla.

(25.827 A MS und M) W. D. 14. August. Musik von Hasse. (Eine gleichnamige Oper wurde 1716 in Bologna gesungen.)

Tarconte, Principe de Volci. Tarconte, Fürst deren Volsciern. Musikalisches Zwischenspiel Italienisch-deutsch. (25.827 A MS.)

Aulete, Alfea, Emilla, Tarconte, Nicea — Valetto.

Radamisto. Musikalisches Zwischenspiel. Italienisch-deutsch. *Rappresentato 1734 nel Mese d'Ottobre.* (4913 A MS und D. S. 221, auch in M) W. D. 5. Oktober (nach der Zenobia von Pasquini und Reutter, Venedig 1732)

Radamisto, Polissena, Tiridate, Zenobia, Farasmane, Tigrane, Turbone e Vespetta.

La virtù trionfante dell'inganno. W. D. 20. November (Silvanis *La*

virtù trionfante dell'amore e dell'odio wurde mit Musik Zianis in Venedig 1681 gegeben.)

L'egual impegno d'amore e di fede. W. D. 27. Dezember.

Folgende Bücher ohne Jahr und Drucker fallen gleichfalls in die Jahre 1733, 1734:

Argenide. Musikalisches Zwischenspiel. Italienisch-deutsch. (4634 A MS und M) (Text von Giusti, Musik von Galuppi u. a. Graz 1745, Prag, Dresden 1746.)

Idomeneo, Argenide, Ercena, Erminio, Climero. Pedronco e Gelsomina.

Artabano. Musikalisches Zwischenspiel. Italienisch-deutsch. (4608 A MS und 444.518 A MS, auch in M.) (Die gleichnamigen Opern von Marchi und Vivaldi Venedig 1718 und von Berti und Bioni Breslau 1728 beschäftigen folgende Personen: Artabano, Tigrane, Doriclea, Eumena, Getildo, Farnace.)

Artabano, Statira, Ariarate, Dario, Aspasia, Oronte. Pimpinone e Galletta.

Nach Silvanis Oper Statira mit Musik Porporas, Venedig 1742.

Il più fedele tra gli amici. Oder Der Getreueste unter allen Freunden. Musicalisches Zwischenspiel. Italienisch-deutsch. (M)

Brenno, Gilde, Dori, Clitarco, Ormondo. Encrazio e Tilla.

La finta pazzia di Bletolam. Musikalisches Zwischenspiel. Italienisch-deutsch (4903 A MS, M) Appresso Leopoldo Giovan. Kaliwoda.

Bletolam, Eremonda, Gonefen, Gerilda, Ardegilde, Valdemaro, Siffrido. Armiletta e Baldacco.

Von 1735 an werden die Textbücher bei Johann Peter von Ghelen gedruckt. Auch jetzt fehlt noch die Akt- und Szeneneinteilung.

1735 L'amor costante. *Da cantarsi nel Teatro Privileggiato da S. M. C. e Cat. In Vienna Nell'Anno* MDCCXXXV. *Nel mese di Ottobre.* Die beständige Liebe. In einem Musicalischen-Schauspiel Auf dem Kaiserlichen Privilegirten Theatro in Wien. Im Jahr 1735 im Monat October. Italienisch-deutsch. (M) Wiener Diarium 5. Oktober. Spielt in Mexiko.

Rosimene, Meleante, Massanissa, Fenicia, Arbogaste, Casiope, Zamaride, Unoldo, Demodonte.

Medea riconosciuta. *Da cantarsi* ... Die wieder erkannte Medea. In einem musikalischen Schauspiel. Italienisch-deutsch. (444.088 A MS, M) im Monat Dezember (nach Frugonis Medo, mit Musik von Vinci, Parma 1728.)

Perse, Medea, Giasone, Asteria, Medo, Artace, Rosbale, Alcastore. In den Intermezzi: Macrina, Cerfoglio, Sabino (mago), Eolo, Spiriti che non parlano, dazu gehört die Partitur 17.945.

Il Teuzzone *da cantarsi* ... In einem musikalischen Schauspiel. Im Monat November. Italienisch-deutsch. (M) Spielt in China.

Troncone, Teuzzone, Zidiana, Zelinda, Cino, Sivenio, Egaro, Argonte, Ingo.

Die Oper Zenos, mit Musik von Paolo Magni und Clemente Monari, Mailand 1706, von Lotti, Venedig 1707, von Gerolamo Casanova und Andrea Fiore, Turin 1716.

Scipio. Nach Questenbergs Berichten. (Scipione il giovane von Bortolotti und Predieri, Venedig 1731?)

1736 Elena sacrificata. *Da cantarsi* ... Die geopferte Helena. In einem musikalischen Schauspiel. Im Monat Januario. Italienisch-deutsch. (443.743 A MS, M.)

Agamemnone, Menelaos, Elena, Pirro, Polissena, Ulisse, Climene, Sergesto, Calcante, L'ombra di Achille, Batto, Tetide.

L'amor puo tutto *Da cantarsi*... Die Lieb kann alles. In einem musikalischen Schauspiel. Im Monat Februario. Italienisch-deutsch. (444.490 A MS.) Spielt in Japan (Auch in M.)

Ojama, Amanguchi, Japara, Deifile, Arima, Tideo, Ebungo, Ximano.

I falsi Sospetti. *Da cantarsi... Nel mese di Juglio.* (449.236 A MS) (D. S. 178) (M) Nur Italienisch.

Cirene, Fenicio, Astarto, Elisa, Nino, Agenore.

I rivali generosi. *Da cantarsi*... Die grosmütigen Mitbuhler. In einem musikalischen Schauspiel. Im Monat Augusto. Italienisch-deutsch. (444.259 A MS, M.) Nach Zeno.

Belisario, Elpidia, Vitige, Rosmilda, Olindo, Ormonte, Alarico.

Fausta fedele. *Da cantarsi*... Die getreue Fausta. In einem musikalischen Schauspiel. Im Monat Oktober. Italienisch-deutsch. (M)

Fausta, Marco Attilio Regolo, Eraclea, Emilia, Amilcare, Santippo.

Il vero amore. *Da cantarsi*... Die wahre Liebe. In einem musikalischen Schauspiel. Im Monat November. (444.492 A MS. Auch in M.) Italienisch-deutsch.

Orico, Fatima, Araspe, Moraspe, Selima, Almazor.

1737 Il giorno felice. Der glückselige Tag. Italienisch-deutsch. (443. 829 A MS, M.)

Licori, Oralto, Elpina, Osmino, Morasto, Narete.

Von Pariati.

Tigrane. *Da cantarsi*... Tigrane In einem Musikalischen Schauspiel. Im Monat Augusti. (444. 349 A MS, M.) Nach Bernardonis Oper, Wien 1710, Musik von Antonio Bononcini. Italienisch-deutsch.

Tigrane, Mitridate, Cleopatra, Apamia, Oronte.

La vendetta vinta dall'amore. *Da cantarsi*... Die von der Lieb besiegte Rache. In einem musikalischen Schauspiel. Im Monat Julio. Italienisch-deutsch. (449.322 A MS, M.) In Graz 1738 gegeben.

Zomira, Idaspe, Atalo, Semiramide, Nino, Arbace.

Le risa di Democrito. *Da cantarsi*... Das Gelächter des Demokritus. Im Monat September. Italienisch-deutsch. (444. 261 A MS, M.) Die Oper Minatos, zu der Draghi 1673, Pistocchi 1700 in Wien die Musik schrieb.

Democrito, Lisimaco, Rosinda, Olinda, Macrina, Telo.

La Vittoria di se medesimo *simboleggiata in Aurengh Zeb, quarto figlio di Chak Jehan, Monarca del Mogol. Da cantarsi*... Der Sieg über sich selbst, vorgebildet in Aurengh-Zeb... im Monat Oktober. (M) Italienisch-deutsch.

Aurengh-Zeb, Junebar, Zimara, Iliame, Cearba, Vioful.

Farnace. *Da cantarsi... Pharnaces.* In einem Musikalischen Schauspiel. Im Monat November. (M) Italienisch-deutsch

Farnace, Tamiri, Selinda, Zelindo, Berenice, Pompeo, Gilade.

Die Oper A. M. Lucchinis. Mit Musik von Vivaldi, Venedig 1716, von Giov. Porta, Bologna 1731. In Portas Oper glänzte die Tesi.

Aminda. *Da cantarsi... Aminda.* In einem Musicalischen Schau-Spiel. Im Monat Dezember. Italienisch-deutsch. (M)

Osmino, Aminda, Fulmindo, Sibari, Partane, Elviro.

1738 Le rivali placate. *Da cantarsi*... Die besänftigten Mitbuhlerinnen. In einem musikalischen Schauspiel. Im Monat Jänner. (444. 260-A MS) (M) Italienisch-deutsch.

Scitalce, Enone, Emilia, Euristene, Erilla, Armimoe, Desbo.

La Mesamiride riconosciuta. *Da cantarsi*... Mesamiris. Im Monat Februar. (M) Italienisch-deutsch. Mesamiris (als Gianguir), Tascides, Icanor, Eglea, Teomir, Aribis.

Candace. *Da cantarsi...* Candace. In einem musikalischen Zwischenspiel. Italienisch-deutsch. Im Monat Julio. (444. 616-A MS) In drei Akten. (Auch in M) Silvanis und Lallis *„Gli veri amici"*, Venedig 1713 und 1736 (Musik von A. Paulati), mit Musik Lampugnanis 1733 in Mailand gegeben. Spielt in Ägypten. Amasi, Lagide, Aulete, Tilame, Candace, Avergete, Niceta.

Pericca e Varrone. *Intermezzi musicali.* Italienisch-deutsch. Im Monat Julio. (M) S. o. Venedig 1731.

Angelica e Medoro. *Da cantarsi...* Angelica und Medoro. In einem musikalischen Zwischenspiel. Im Monat September. In drei Akten mit Szenenangaben. (444. 498-A MS) (Auch im M) Italienisch-deutsch. Nach Pariatis *Angelica vincitrice di Alcina*, mit Musik von Fux Wien 1716 gesungen.

Angelica, Alcina, Ruggiero, Astolfo, Orlando, Bradamante, Medoro. Zum erstenmal am 27. September (nach Questenbergs Berichten).

Girita. *Da cantarsi...* Girita. In einem musikalischen Zwischenspiel... Im Monat Novembri. In drei Akten. Italienisch und Deutsch. (443. 828-A MS). Am 10. November zuerst. (Auch in M.) Handschriftliches Textbuch im Staatsarchiv. Darin die Besetzung:

Girita (Sgra. Galeta), Servania (Sga. [Marianne] Imer), Susian (Sga. Rosa [Pasqual]), Perseo ([Francesco] Arrigoni), Cosroe (Sga. Giulia), Korosam (Sga. Zane). In der Oper Giuseppe Vignatis, *La Girita*, Mailand Karneval 1727, sang Vittoria Tesi die Titelrolle.

Lo specchio della costanza. *Operetta Nuova...* Der Spiegel der Beständigkeit. Eine neue Operette, bis auf verschiedene Arien, so in dem Fasching im Jahr 1736 und anheuer mit beliebter Genehmhaltung gesungen worden... Im Monat Dezember. In drei Akten. (444. 311-A MS). (M) Italienisch-deutsch.

Alvida, Farasmane, Palmira, Erminio, Vitigge, Oronte, Gutmorgen (Caporale), Galoppo-Serpilla.

1739 Penelope. W. D. 21. Jänner. Die Oper von Pariati und Conti wurde 1724 bei Hofe gegeben.

L'amore figlio del merito. *Da cantarsi... In Vienna.* Nell'Anno MLCCCIX. Die Liebe, ein Kind des Verdienstes. In einem musikalischen Schauspiel. Italienisch-deutsch (444. 491-A MS). In drei Akten. Die Oper von Noris und Ziani wurde in Venedig 1694 gespielt.

Druso, Lidio, Sitalce, Sulpizia, Teodelinda, Ormondo.

Questenbergs Berichte erwähnen die Oper im September.

Amor medico. *O sia il Don Chisciotte. Da cantarsi...* Die Liebe ein Arzt. Oder Don Quixote. In einem musikalischen Schauspiel (444. 489-A MS). 3 Akte (auch in M). Italienisch-deutsch. Die Oper Don Chisciotte in Sierra Morena von Zeno-Pariati und Conti wurde 1719 bei Hof gespielt.

Albarosa, Lucrine, Amarato, Ildoro, Don Chisciotte, Sancio Panza, Lopez, Rigo, Grullo.

Arsace. *Da cantarsi...* Arsaces. In einem musikalischen Schauspiel. Italienisch-deutsch. (444. 517-A MS) 3 Akte. (Auch in M) s. o. 1731. Wiederholt 1746 (4911 A MS).

Statira, Arsace, Rosmiri, Mitrane, Megabise, Artabano.

Anfitrione. *Da cantarsi...* Amphitryo. In einem musikalischen Schauspiel (444 497-A MS) 3 Akte (auch in M). Italienisch-deutsch. Die Oper von Pariati und Gasparini wurde 1717 in Venedig aufgeführt.

Giove *(in figura di Anfitrione)*, Mercurio *(in figura di Sosia)*, Anfitrione, Alcmena, Creonte, Cleanta, Sosia, Eurimene, La Notte.

Bei Questenberg, 5. Oktober 1739.

Gli figliuoli rivali del padre. *Da cantarsi* ... Die Söhne des Vatters Mit Buhlere. Italienisch-deutsch (M) D. i. *Camaide, Imperatore della China* von Lalli und Caldara, Salzburg 1722.

Camaide, Lovamia, Amane, Cambice, Tico, Orda.

Nach Questenbergs Berichten am 31. März.

Il Baiazet. Da recitarsi nel Teatro privileggiato ... in Vienna (M). Nur italienisch, s. o. 1730. Nach Questenbergs Berichten am 17. Juli 1739.

L'inganno tradito dall'amore. *Da cantarsi* ... Der von der Liebe hintergangene Betrug. In einem musikalischen Schauspiel. Italienisch-deutsch (443. 945-A MS) (M). 3 Akte. Spielt in China. Die Oper von Lucchini und Caldara wurde 1721 bei Hof gespielt.

Besetzung nach Questenberg: Mireno (Sra. Pentemora), Solinda (Sra. Casparina), Ramige (Sra. Angela Romana), Zitane (Sig. Albuzio), Tivame (Sra. Catterl [d. i. Katharina Mayerin]), Trasone (Baß: H. Löhner).

1740 Didone abbandonata. *Da cantarsi* ... Die verlassene Dido. In einem musikalischen Schauspiel (443. 714-A MS). 3 Akte. Italienisch-deutsch. Nach Metastasio

Didone, Enea, Araspe, Selene, Jarba, Osmida.

Arminio. *Da cantarsi* ... Arminius. In einem musikalischen Schauspiel (444. 516-A MS). 3 Akte (auch in M). Italienisch-deutsch. Die Oper von Salvi und Hasse wurde 1730 in Mailand gegeben, die von Bernardoni und Bononcini 1706 in Wien bei Hof. Vgl. o. 1732.

Segeste, Arminio, Tusnelda, Varo, Ramise.

Don Chisciotte credendosi all'Inferno. *Da cantarsi* ... *in Vienna. Nell' Anno* MDCCXL. Don Quixote. Seiner Meinung nach in der Hölle. In einem musicalischen Schauspiel ... Im Jahr 1740. Italienisch-deutsch (M). In drei Akten.

Leogilda, Ramiro, D. Chisciotte, D. Alvaro, Sgarbatolida, Lesbino, Erminda, Fernando, Sancio Panza, Maritorne, Rezio, Rigo.

• Tre Difensori della patria. *Da cantarsi* .. MDCCXL. Die drey Beschützer des Vaterlandes. In einem musicalischen Schauspiel ... Im Jahr 1740. Italienisch-deutsch (M). In drei Akten.

Tullio Ostilio, Sabina, Curio, Marzia, Orazio, Celio. Die Oper Morsellis, mit Musik von Pescetti Venedig 1729 und 1740.

L'innocenza diffesa. *Da cantarsi* ... MDCCXL. Die beschützte Unschuld. In einem musicalischen Schauspiel. Im Jahr 1740. Italienisch-deutsch (M). In drei Akten.

Eieda, Dareolo, Ardobar, Solinda, Valgiso, Orgonte. (Nicht Silvanis Text.)

1741 Antigona. *Opera musicale nel teatro Privilegiato da S. M. Reale in Vienna Nell' Anno* MDCCXLI. Antigone. In einem musicalischen Schauspiel ... im Jahr 1741. Italienisch-deutsch (444. 501-A. MS, und M). In drei Akten.

Antigona, Creonte, Osmene, Giocasta, Evalco, Geraste, Ormindo.

Die fünfaktige Tragödie von Pasqualigo und Orlandini wurde 1718 in Venedig gesungen.

1742 Ezio. *Dramma per Musica, da rappresentarsi nel privilegiato teatro* ... *In Vienna. Nell' Anno* 1742. Nur italienisch. (M) In drei Akten.

Valentiniano III, Fulvia, Ezio, Onoria, Massimo, Varo. Von Metastasio. Musik von Porpora, Venedig 1728, Auletta, Rom 1729, Broschi, Turin 1731, Lampugnani, Venedig 1737, Cortona, Verona 1740, Jommelli, Bologna 1741.

La fedeltà sin' alla morte. *Dramma per Musica da rappresentarsi nel privilegiato teatro Di Sua Maestà Reale in Vienna, nell anno* 1742. Italienisch (M). In drei Akten d. i. Arsace, s. 1731, 1739.

L'Oracolo in Messenia, *Overo* La Merope. *Opera in Musica da rappresentarsi ... in Vienna. Nel Carnevale Dell'Anno* MDCCXLII. Italienisch (M). Drei Akte.

Polifonte, Merope, Epitide, Elmira, Trasimede, Licisco, Anassandro. „La Musica è del fù Sig. D. Antonio Vivaldi." Von Zeno, Venedig 1738.

Le Risa di Democrito. *Opera burlesca, da rappresentarsi nel privilegiato teatro ... in Vienna, nell' anno* 1742. Italienisch (M). S. 1737.

1744 Catone in Utica. *Dramma per Musica da rappresentarsi nel privilegiato teatro di Sua Maestà Reale ... in Vienna l'Anno* MDCCXLIV. Italienisch (M). In drei Akten (Deutsch in der Deutschen Schaubühne Bd. 221.)

Catone, Cesare, Marzia, Arbace, Emilia, Fulvio,
Von Metastasio (mit Musik von Vinci Rom 1728, Leo Venedig 1729, Hasse Turin 1732, Marchi Mailand 1734, Torri München 1736, von Vivaldi Verona 1737, Verocai Braunschweig 1743, Graun Berlin 1744). Nach Fétis hat Geminiano Giacomelli die Musik zum Catone für Wien geschrieben.

Demetrio. *Dramma per Musica da rappresentarsi nel felicissimo giorno del nome di ... Maria Terese ... In Vienna nell' anno* MDCCXLIV. Italienisch (448. 703-A MS und M). Drei Akte.

Cleonice, Alceste, Fenicio, Olinto, Barsene, Mitrane.
Von Metastasio (mit Musik von Hasse Venedig 1732, Giai Rom 1732, Caldara Wien 1731, Pescetti London 1737, Hasse Dresden 1740, Schiassi Bologna 1739, Gluck Venedig 1742, Scalabrini Hamburg 1744).

La finta Cameriera. *Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel privilegiato teatro ... in Vienna l'Anno* MDCCXLIV. Italienisch (M). Drei Akte.

Giocondo, Erosmina, Betta, Pancrazio, Filindo, Don Calascione.
Von Giovanni Barlocci und Gaetano Latilla, Rom 1738, Venedig 1743.

Archelaus, König von Cappadocien. Ein Lust- und Trauerspiel in der Music. Aufgeführet auf dem königl. privilegirten Theater in Wien. Im Jahre 1744. Übersetzt von Joh. Leopold v. Ghelen. Deutsch. Drei Akte. (Deutsche Schaubühne Bd. 221.)

Quintus Fannius, Aspasia, Archelaus, Pharnaces, Ladice, Mirena, Sinopius. Tänze von Franz Hilferding. Die Oper von Pariati und Conti, Wien 1722, Partitur Hs. 17.283 der N. B.

1745 La generosita trionfante. *Dramma per musica da rappresentarsi nel privilegiato teatro ... in occasione del nome di ... Francesco Primo ... In Vienna l'anno* MDCCXLV. Italienisch (M). Drei Akte.

Cornelio Scipione, Siface, Sofonisba, Ianisbe, Massinissa, Mezzetulo. „*Li Balli son vagamente concertati dal Sig. Francesco Hilferding ...*" das dritte Ballett behandelt Jasons Kampf mit dem Drachen und geht in die Licenza über.

Stratonica. *Dramma per musica da rappresentarsi ... in Vienna l'anno* MDCCXLV. Italienisch (M). Drei Akte.

Seleuco, Antioco, Stratonica, Arsinoe, Tigrane.

Il Trono vendicato. *Dramma per musica da rappresentarsi nel privilegiato teatro ... in occasione del ... giorno natalizio ... di Francesco Primo ... In Vienna nell'anno* MDCCXLV. Italienisch (M). Drei Akte.

Gerone, Eumene, Clotilde, Arpalice, Emira, Lisarco, Alceste.

1746 L'Arsace. *Dramma per musica, da rappresentarsi nel privilegiato teatro ... In Vienna nell' anno* MDCCXVI. Italienisch (4911-A MS, Deutsch in der Deutschen Schaubühne Bd. 221.) Drei Akte. S. 1731, 1739, 1742.

Artaserse. *Dramma per musica da rappresentarsi ... in occasione del ... giorno di Francesco Primo ... In Vienna nell' anno* MDCCXLVI. Italienisch (4916-A MS)

Deutsch: Vorgestellt im Monat Oktob. 1746. Übersetzt von J. L. V. G(helen) (4917-A MS),

Artaserse, Mandane, Artabano, Arbace, Semira, Megabise. S. 1732.

Alessandro nell'Indie *Dramma per musica, da rappresentarsi ... in occasione del ... giorno Natalizio ... di Francesco Primo ... In Vienna ...* MDCCXLVI. Italienisch (4919-A MS). Drei Akte. Von Metastasio. Wohl mit Hasses Musik. Deutsches Textbuch 4920-A MS.

L'Aralinda. *Dramma per musica. da rappresentarsi ... in occasione del ... giorno del nome di ... Maria Anna, Arciduchessa ... In Vienna ...* MDCCXLVI. Italienisch (4914-A MS). Deutsch, übersetzt von Ghelen (4915-A MS). Drei Akte, „Die Täntze seynd eine Erfindung des H. Anton Phillebois". Ricinero, König der Goten etc. S. 1730.

Ariodante. *Dramma per musica, da rappresentarsi ... in occasione del ... giorno natalizio di ... Maria Teresa, Imperatrice ...* MDCCXLVI. Italienisch (4923-A MS, deutsch, übersetzt von Ghelen 4925-A MS). Drei Akte.

Tolomeo, Laodice, Ariodante, Dalinda, Polinesso, Lurcanio. S. 1732 Ginevra. Die Tänze komponierte Phillibois, u. z. behandelte der erste Tanz Zephyrus und Flora, der dritte Tanz spielte am Gestade der Donau mit dem Blick auf Wien[7*]).

La clemenza di Tito. *Dramma per musica, da rappresentarsi ... in occasione del ... giorno del nome di ... Maria Teresa ...* MDCCXLVI. Italienisch (4918-A MS, deutsch, übersetzt von Ghelen 4924-A MS). Von Metastasio, Musik von Wagenseil, zugehörige Partitur Hs. 17.170. Ballette von Phillibois: das erste nach Molieres Geizigem, das zweite nach der Pygmalionfabel.

Gianguir. Der Erste Theil. Aufgeführet In einer Musicalischen Opera Auf dem ... Privilegirten Theatro In Wien. In der Faschings-Zeit 1746. In das Teutsche übersetzt von J. L. v. G(helen) Deutsch (4910-A MS). Von Zeno. Auch als „Der Groß-Mogul" bekannt.

Semiramide. *Dramma per musica, da rappresentarsi ...* MDCCXLVI Italienisch (4922-A MS, deutsch übersetzt von Ghelen 4921-A MS). Tänze von Phillibois. dritter Tanz stellt die Verwandlungen der Daphne und Cinthia dar.

Semiramide, Nino, Zoroastro, Aspasia, Sibari, Oronte.

Die Oper Silvanis, mit Musik Pollarolis Venedig 1714, Jommellis Venedig 1743.

1746 La Serva Padrona. *Intermezzi Musicali, da cantarsi nel privilegiato teatro ... in Vienna l'anno* 1746. Die Magd als Frau. Musikalisches Zwischenspiel ... Übersetzt von J. L. v. G(helen). Italienisch-deutsch (4907-A MS).

1747 Zannina, eine Zauberin aus Liebe. In einem lustigen musikalischen Schauspiel aufgeführt auf dem ... privilegirten Theatro in Wien 1747. Übersetzt von J. L. v. G(helen). Deutsche Schaubühne Bd. 178. Nach Khevenhüllers Tagebuch am 27. August. Das Pasticcio „*La Zanina, maga per amore*" war 1742 in Venedig gespielt worden, das Stück hatte Buini 1737 für Bologna geschrieben.

1748 Alcibiades. Musikalisches Schauspiel, Vorgestellt Auf dem Kaiserlich-königl. privilegirten Theatro In Wien 1748. Übersetzt von J. L v. G(helen). Deutsch. Drei Akte. (Deutsche Schaubühne Bd. 221.)

Ages, Creusa, Alcibiades, Lindane, Jason, Thessalus, Perintus.

Von Gaetano Roccaforte, Musik von Giuseppe Carcani, Venedig 1746.

Neben italienischen ernsten und komischen Opern blühte also im Kärntnertortheater die deutsche Komödie auf und die enge Nachbarschaft mit der Oper war für das deutsche Stegreifstück von großer

7*) In dem *Scherzo per musica* Pietro Guadagnis aus der Zeit Leopolds I (Hs. 9997) ist als Szenerie der Prater mit Donau und Blick auf Wien verwendet.

Bedeutung. Das Wiener Stadttheater war bekanntlich seit 1712 ständige Pflegestätte des deutschen Schauspiels, wobei das Hauptbestreben dort großenteils dahin ging, die den Hofkreisen vorbehaltene Oper dem bürgerlichen Publikum ohne Musik zugänglich zu machen. So erklärt es sich, daß mehrere der erhaltenen Haupt- und Staatsaktionen als Bearbeitungen gangbarer Opern nachgewiesen wurden, hauptsächlich nach Wiener[8]), aber auch nach Hamburger und Leipziger Operntextvorlagen[9]). Von Stranitzky wird dabei „je mehr die Forschung fortschreitet, die Erkenntnis desto größer, daß in dessen Werken eigentlich kein Wort von ihm selbst herrührt". Hingegen bleibt sein Verdienst um die Einführung einer einheitlichen, allgemeinen Bezeichnung für die komische Figur aufrecht, an Stelle der zuvor üblichen mannigfachen Namen wie Riepel, Jodel, Schlampatach, Hanssuppen, Hans Wurst, Fuchs-Mundi und Pickelhäring. Der Hanswurst war bei Stranitzky die Hauptsache, er bildete den Hauptreiz in den großen Stücken, ihm galt die sebständige Nachkomödie. Den Theaterzustand der Zeit bringt ein Theaterzettel aus Prag vom 4. Juli 1713 nahe, wo der Hauptaktion: „Leben und Tod des großen Weltschreckers Attilae", einem Ausstattungsstück mit vielen Zauberkünsten, als lustige Nachkomödie: „Der verzauberte Pistoles oder Arlequins künstlicher Zauberstock" folgt. 1726 hören wir dann vom Frankfurter Wanderprinzipal Beck, daß dort „beneben und unterweilen einer lieblichen Musika den Leuten die Zähne geblankt, gefeilt und ausgezogen wurden". Zu Stranitzkys Truppe gehörte der erwähnte Lizentiat Rademin, dann auch der Vater Felix Kurz, bei dessen Sohn Joseph Felix der Prinzipal Stranitzky und dessen Frau Pate standen. Nach Stranitzkys Tode — 1725 — führte seine Frau Monika — „die Hanswurstin" — das Theater bis 1728 weiter, als Hanswurst folgte Prehauser, 1728 ging die Unternehmung über an den Hofsänger Franz Borosini und den Hoftänzer Karl Selliers, die, wie wir sahen, mit der italienischen Oper stark liebäugelten. Dabei sollen sich die italienischen Sänger anfänglich geweigert haben, mit den deutschen Komödianten zusammen aufzutreten.

Schon 1726 hatte sich Franz Borosini mit der Aufführung einer „Cavalier-Burlesca" bei Hof hervorgetan, nämlich mit dem Prosastück *„Il Cavalier Bevagna"*, das in Meiningen liegt. Das war am Donnerstag, den 14. Feber gewesen, und zwei Tage darauf meldet sich im Wiener Diarium der bekannte Privilegbesitzer Ballerini zu Wort, indem er unter Berufung auf sein verbrieftes Vorrecht, „in Wien um Bezahlung gesungene Opern und welsche Komödien halten lassen zu können", die Aufrichtung eines neuen Theatri ankündigt. Im Mai 1728 setzen dann die Aufführungen

[8]) Fritz Homeyer, in der Palaestra LXII.

[9]) Hans Trutter, Neue Forschungen über Stranitzky und seine Werke. Euphorion. 42 Bd. 1922. Insbesondere ist für Stranitzkys „Großmütigen Überwinder seiner selbst" die sklavische Abhängigkeit von einer Leipziger Oper Cosroes, 1708, nachgewiesen.

unter Borosini und Selliers ein, bei denen als Übersetzer und Bearbeiter der 1731 gestorbene Heinrich R a d e m i n[10]) hervortritt.

In Johann Basilii K ü c h e l b e c k e r s „Allerneuester Nachricht vom Römisch-Kayserl. Hof“, Hannover 1730, erster Teil, Seite 383, wird der „Wienerische Zeitvertreib“ im Stadttheater folgendermaßen geschildert:

„Man hat zu Wien das ganze Jahr hindurch, ausgenommen Fasten und Advent, deutsche *Komödien,* welche in dem beim Kärntner-Tor gelegenen *Komödien*-Hause täglich gespielet werden, nur Freitags nicht, welcher in diesem Stück, weil es ein Fast-Tag ist, besser und stiller zugebracht wird, als der Sonntag. Es werden dieselben aber auf Kosten und mit Direction des Herrn B o r o s i n i, eines Kaiserlichen Hof-Musici, unterhalten, welcher selbe anietzo auf einen ganz andern Fuß als vor diesem, gesetzet: denn das *Theatre* ist nicht nur groß, weitläuftig, wohl illuminiret, und an Dekorationen und Veränderung recht propre; Die *Acteurs* sind meistenteils gut, und haben ungemein kostbare und schöne Kleider, welche alle Mr. Borosini angeschafft. Es erscheinen auch auf dem *Theatre* mehrenteils gute Tänzer und Tänzerinnen, welche dann und wann ein Ballet tanzen, so aber denen Französischen nicht gleich kommen. Das Orchester ist mit guten Musicis besetzt, und alles so eingerichtet, daß man in Deutschland nicht leicht dergleichen finden wird. Bis dahero hat man lauter deutsche *Comedies* produziert, künftighin aber sollen wechselsweise auch italienische aufgeführet werden. Wie denn mehr erwähnter *Directeur* auch resolviret ist, künftighin italienische Opern, auf eben diesem *Theatre,* spielen zu lassen, dergleichen man allhier ausser denenjenigen, so bei Hofe gehalten werden, noch nicht gesehen hat.“

Die welschen Burlesken wurden auf einem eigenen Nebentheater gespielt, zu den oben erwähnten Duointermezzi tritt da die reich besetzte Musikkomödie, die insbesondere 1730 in der Musica Bernesca vom Triumvirn Pirlinpino (Rolle des Pantalone) mit Minister Massimo (von Hans Wurst gespielt) und in der Gradelino-Farse von 1731 sehr prägnant belegt ist. Die Gradelino-Figur reicht schon in das erste dieser Stücke zurück, worin der Diener Trottolo mit Gradelino Battocio besetzt war.

Wir können hier den Typus der musikalischen Vollkomödie, der *opera bernesca* oder *buffa,* nur kurz streifen. Eine regelmäßige Pflege der Gattung ist in Venedig erst seit 1743 zu verfolgen, also ungefähr seit der Zeit, wo in Venedig auch die neapolitanischen komischen Opern eindrangen. In Neapel läßt sich die dialektische *commedeja pe muscca* bekanntlich im *teatro de' Fiorentini* bis 1709 als ständige Einführung zurückverfolgen. Neapel wie Venedig oder Wien kannten neben der ernsten Oper auch die in leichterer Haltung geschriebene *Favola boscareccia,* sowie tragikomische Misch-

[10]) Richard S m e k a l, dem ich in theatergeschichtlichen Einzelfragen manchen Wink verdanke, arbeitet an der Klarstellung der Beziehungen Rademins zur Wiener Haupt- und Staatsaktion, besonders zu Stranitzky.

linge, wie sie z. B. Pariati, aber auch Passerini in Venedig vertreten[11]). Neben selteneren Musikkomödien als Gesellschaftsspott liebte man aber in Venedig, der Stadt von Marcellos Modetheater, besonders die dramatische Opernsatire. Als Beispiele dafür seien genannt: Der *„Nerone detronato“* von 1715, Buinis *„Artanaganamenone, drama tragichissimissimo per musica“* von 1731 (als „Malmonsor“ in Nachahmung des venezianischen Parodiedramas *„Rutzvanscad“* 1728 für Bologna geschrieben), Goris *„Le metamorfosi odiamorose in Birba“* von 1732 (im Anschluß an Marcellos *teatro alla moda;* Musik von Apolloni; gespielt von den *Comici),* Pompilio Mitis *„Ottaviano trionfante Melolepido dramatico musicale in unduterzo“*, mit Musik von Maccari von 1735 (gespielt von den *Comici;* schon der *„Nerone“* zieht die drei Akte in einen zusammen), Goldonis *„Lugrezia Romana“* von 1737, und Giuseppe Imers *„Il Trojano schernito in Cartagine“* von 1743 (Parodie auf Metastasios *„Didone abbandonata“*, beide gleichfalls von den *Comici* gespielt). Die Richtung auf Travestie und Satire, insbesondere auch der Theaterverhältnisse selbst, findet in Wien eifrigen Anhang, insbesondere auch im Stegreifstück. In Wien brachte das Kärntnertortheater Versuche in der Musikkomödie von einheimischen Kräften, wie dem Komponisten des Theaters, Ignaz Beyer (1734), 1744 begegnet uns Latilla, 1747 wird das Pasticcio *„La Zanina“* von Venedig übernommen, die Kavaliersoper von 1748 im Burgtheater vermittelt dann die erste reichhaltigere Bekanntschaft mit der opera buffa, hauptsächlich der Venezianer, aber auch der Neapolitaner. Gespielt wird Galuppis *„Il protettore alla moda“*, das textlich auf Buini zurückgeht (Venedig 1747, nach Buinis *„Chi non fa non falla“*, Bologna 1729, Venedig 1732), Contis *„Ammalato imaginario“* (s. o., S. 7), eine Oper *„La nobiltà immaginaria“*, die vielleicht Goldonis *„La Contessina“* war (s. o.), Palombas *„Orazio“* (Venedig 1743), Scolaris *„La fata meravigliosa“* (Venedig 1746) und Palombas *„Il Chimico“* (Neapel 1742, mit Musik von Ant. Palella). Dann setzt die opera buffa in Wien bis 1757 aus.

Die Mode der Operntravestie, die auch auf die *Opera comique* weist, blickt uns aus den ersten Versuchen der deutschen Komödie unter Borosini, die erhalten sind, ganz in der Art des Pirlinpino-Stücks oder der genannten Venezianer Farsen entgegen. Als Verfasser zeichnet da der früher erwähnte Schauspieler Rademin. Er hält sich aber in der Römischen Lucretia an eine deutsche Vorlage, nämlich an die Hamburger Oper „Die kleinmütige Selbstmörderin Lucretia“ von Barthold Feind, mit Keisers Musik 1705 gesungen. Die berühmten Schlußverse der Oper:

[11]) Einen Überblick über die venezianischen Vorläufer der *opera buffa* gibt Dent in seinem Aufsatz über Buini, S. J. M. XIII. S. 329, die neapolitanische Produktion ist literarisch von M. Scherilo, *Storia letteraria dell' opera buffa Napolitana*, Neapel 1863, gesichtet, wobei auch flüchtig auf die Beziehungen zur Stegreifkomödie eingegangen wird.

„Hab' Dank, Lucretia, deiner Ehr! Hinfort ersticht sich keine mehr", die bei Feind der komischen Figur, dem Heerpauker Trombeus, zugeteilt sind, werden bei Rademin am Werkende von Tarquinius Superbus zitiert — den der Hans Wurst spielt — worauf noch folgender Chor abgesungen wird:

Alle: Wir erwarten andre Zeiten,
Denn die Zeiten mit den Leuten
In der Welt verändern sich:
Keine wird sich mehr erstechen,
Zu beschönen das Verbrechen
Braucht es keinen Hieb noch Stich.
Wir erwarten usw. (Da capo).

Die fünf Akte Feinds sind unter Verzicht auf Nebenhandlungen in drei Abhandlungen zusammengedrängt, wobei Höhepunkte des komischen Spieles die Schilderung von Lucretias Hausfrauentätigkeit, die Verführungsszene und der Tod der Heldin sind. Das häusliche Leben der Strohwitwe, in das der Ehemann, wie bei Feind, unerwartet zurückkehrt, wird mit einem Spinnchor eingeleitet, der sich textlich eng an die Hamburger Oper anlehnt:

Lucr.:
Spinnt ihr Mädeln, spinnet, spinnet,
Bis ihr eure Kost gewinnet,
Spinnt den Hannef, spinnt das Haar
Aber spinnt suptil und klar:
Die bekommt den schönsten Mann,
Die am besten spinnen kann.
Alle: Die bekommt etc.
(5 Strophen) (Rademin, II. Akt, Szene 6)

Trombeus (als Weib):
Spinnt ihr Mädgen, spinnet fein,
Zieht den Faden dünn und rein,
Herzt und küßt ihn ohne Scham,
Wie euren liebsten Bräutigam.
(5 Strophen) (Feind, IV. Akt, 1. Szene)

Es sind in die Handlung folgende 19 Gesänge (4 Duette, 2 Chöre, 13 Arien) verteilt: Im ersten Akt. 1. „Was tun die alten Weiber nicht Auf öffentlichen Plätzen" (2 Strophen mit Refrain, Tarquinius). — 2. „Wann man Vögel fangen will, Braucht man keinen Besen-Stil" (4 Strophen, Brutus). — 3. „Ihr meine Jungfern groß und kein" (3 Strophen, Lesbia). — 4. „Lebe wohl, du Preis der Frauen" (Duett: 1. Strophe Collatin, 2. Strophe Lucretia, 3. Strophe à 2). — 5. „Wie, wann man junge Hühnlein steckt An alt verrosten Spießen" (2 Strophen, Sextus). — 6. „Gedenk an mich" (Duett, Lesbia, Tarquinius, Da Capoform). — Im zweiten Akt. 7. „Wie müßt ihr arme Väter euch Nicht hintern Ohren kratzen" (2 Strophen, Tarquinius). — 8. „Ich bin von Helden Art, Und achte keinen Bart" (2 Strophen, Brutus). — 9. *„Crepa razza maledetta"* (Da Capo, Tarquinius). — 10. „Spinnt ihr Mädeln" (Lucretia, Lesbia, Spinn-Mädeln, s. o.). — 11. „Dort ist die Wirtschaft schlecht versehen, Wo Herr und Frau zum Haus ausgehn" (4 Strophen, Collatin). — 12. „Du hast gemacht, o Liebe, daß ich nicht könne ruhn" (1 Strophe, Sextus). — 13. „Traut nur keinem Mannsbild nicht" (3 Strophen, Lucretia). — Im dritten Akt. 14. „Weg

mit dem gezwungnen Wesen, Weg, verhaßter Ehestand" (2 Strophen, Sextus). — 15. „Die Schwanen singen, eh' sie sterben, Ihr eignes Sterb- und Grabeslied" (2 Strophen, Lucretia). — 16. „Zur Rache, auf, auf!" (Duett: 1. Collatin, 2. Brutus, 3. Beide). — 17. „Fort, rühret das Spiel, Schlagt Lärmen herum, Biribum, bum, bum, bum" (2 Strophen, Tarquinius). — 18. „Bleibst du nur mein" (Duett, Tarquinius, Lesbia, 2 Strophen). — 19. Chor. „Wir erwarten andre Zeiten."

Das Stück war lange Zeit sehr beliebt, noch 1738 steht es auf der Wiener Bühne, „in Wien, Berlin, Regensburg, Frankfurt und anderer Orten hat es Approbation gefunden", wie auf einem Nürnberger Zettel gesagt wird. In Nürnberg sind Aufführungen in den Jahren 1749, 1751, 1755 und 1766 belegt.

Waren in diesem Singspiel, wie es auf den Zetteln heißt, „Poesie, Musik und Aktores *comique* aufgeführt" worden, waren alle „Personagen *ridicule*" behandelt, „nach Art, wie man in Frankreich angefangen, auf seriöse Opern lustige Parodien zu machen", so ist der Runtzvanscad wieder an die italienische Oper angelehnt, unter Einschub der Hanswurstszenen aus der Haupt- und Staatsaktion. In den Gesangstexten stehen nur wenige Strophenlieder, die Duette sind verhältnismäßig rar. Die Sprache klingt im Hauptstück deutlich nach Übersetzung. Auch hier folge eine kurze Übersicht der Arien: 1. Chor. „Es ist doch eine schöne Sache, Um einen Gärtner-Stand" (nach 3 Versen des Hanswurst Da Capo). — 2. „Diese Rose, deren Pracht." — 3. „Saget ihr schamhafte Augen." — 4. „Zeit und Glück." — 5. „O beglückte Bäuerinnen." — 6. „Charmantes Kind, dir zu Gefallen crepiert Hanswurst dein treuer Knecht" (H. W., Da Capoform). — 7. „Was, schönes Gsichtel?" (Babiccia). — 8. „Wer gar zu viel den Weibern traut, der ist ein Narr in seiner Haut" (H. W., Da Capoform). — 9. „Es wird dich zu hassen, die Liebste ablassen" (Zauberer Frisesomoro, der dem H. W. ein goldenes Zauberhorn[11*]) verehrt (Da Capo). — 10. Chor, „Das süßeste Zaubern geschieht" (Da Capo). — 10. „Die Lieb' kommt ernstlich vom Blick" (Da Capo). — 11. „Nicht recht seid ihr Götter beschaffen" (Da Capo). — 12. „Ach habt Geduld!" (H. W., Da Capo). — 13. „Die Eltern lassen insgemein Bei dieser Zeit die Kinder frein" (Da Capo). — 14. Chor. „Hier, wo die sanften Wellen" (Da Capo). — 15. „Ich liebe dich wie meine Seele" (Da Capo). — 16. Duett. „Ach, fließet, fließt ihr heißen Tränen." — 17. „Verbleibe, scheide nicht." — 18. „Gleich einem Wandersmann" (Da Capo). — 19. Duett. „Hör, hör, fühl', fühl'!" (H. W. als Schwan und Babiccia, Da Capoform). — 20. „Voller Freud', mit Lust und Scherzen." — 21. „Hat dich ein Leopard, ein Tiger auferzogen." — 22. „Meine Rache zu vergnügen" (Runtzv., Da Capo). — 23. „Verkehrtes Sternen-Reich" (Runtzv.). — 24. „Es dünkt mich, Ich seh' mich,

[11*]) In Amalteos „*Roselmina*", 1662, spielt bereits ein Zauberhorn als treibende Kraft der Handlung mit.

Schön adlich gekleidet" (Babiccia, Da Capo). — 25. „Ochsen gibt es in der Welt, die man hoch in Ehren hält" (H. W. als Ochse, 3 Strophen mit Refrain). — 26. Chor. „Laßt euch das Weinen" (Da Capo). — 27. „Ich bin besiegt, ja ja" (Runtzv.). — 28. „Ich wollte schon erblassen." — 29. „Glückselig seind die Zeiten" (Duett, 2 Strophen). — 30. „Werte Schatten, liebste Wälder" (Da Capo). — 31. „Ein Vöglein, das dem Netz entgeht" (Da Capo). — 32. Duett. „So herrschet die Beständigkeit und Güte." — 33. Duett. „Wir herzen, Wir scherzen" (H. W., Babiccia, 2 Strophen).

In diesen Zusammenhang gehört ferner die Wiener Faustkomödie[12]), die „nach neuer deutscher Komödien-, engelländischer Pantomimen- und italienischer Musikart eingerichtet" war. Bolte ergänzt das schon früher bekannte Datum 9. Juni mit dem Jahr 1731. Nach obigem Spielplan nicht ganz zwingend. Er teilt auf Grund einer Handschrift aus Meiningen die italienischen Textstellen mit, die wohl als Sekkorezitativ vorgetragen wurden (nicht als geschlossene Form — z. B. „Duetto" zwischen Faust und Mephisto — wie Bolte meint). Die geschlossenen Arien heben sich metrisch deutlich ab. Hanswurst und Colombina, Belzebub und Hexe sind komische Paare, die mitwirken und auch Tanzeinlagen ausführen. Gelegentlich ist das „musikalische Rezitativ" oder eine Arie Fausts nur im Szenar erwähnt, der Höllenspuck im dritten Akt vollzieht sich mit Musik. Hier greift eine verschmähte Geliebte Angiola mit Eifersuchtsszenen ein, die den entsprechenden Stücken unserer Bernardonmusik vorlaufen. In der Schlußszene singt der Chor, wobei die musikalische Behandlung finaleartig gewesen sein müßte.

Eine breite quellenmäßige Unterlage für die deutsche Komödie ist endlich literarisch seit 1737 vorhanden, ungefähr seit der Zeit, wo Josef Felix von Kurz in der Rolle des Bernardon zuerst auftrat und dabei solchen Erfolg hatte, daß er diesen komischen Typus zeitlebens beibehielt[13]). In dieser Zeit setzt nämlich die zeitgenössische, handschriftliche Sammlung von Arientexten zu deutschen Komödien in vier Bänden ein, die in der Wiener Nationalbibliothek (Handschriftensammlung) liegt und lange schon als wichtige Fundquelle für das Wiener deutsche Theater bekannt ist[14]). Diese Ariensammlung, deren Herausgabe durch Max Pirker bevorsteht, wird im folgenden mit **T** (= Texte) abgekürzt

[12]) Vgl. Joh. Bolte, Bruchstücke einer Wiener Faustkomödie vom Jahr 1731. Euphorion 1914, S. 129.

[13]) „*Bernardon del Carpio*" erscheint zuerst in der „venezianischen Komödie: *La selva delli spropositi*", die nach den Berichten von Questenberg am 16. September 1738 gespielt wurde. „Die venezianische Komödie" war ein Intermezzo. (S. o. S. 6.)

[14]) Beschrieben in Gödekes Grundriß, Bd. 5, § 259, S. In Weimar liegt eine gleichlautende Abschrift. Gustav Gugitz vermutet auf Grund einer Bemerkung Dapontes Josef Maria Varesi als ehemaligen Besitzer der Sammlung (Denkwürdigkeiten des Lorenzo da Ponte. Herausgegeben von Gustav Gugitz, Dresden, Paul Aretz, 1925, I. Band, S. 372).

bezeichnet. Sie begleitet das Wiener Repertoire bis 1757 und wurde wegen des häufigen Vorkommens der Bernardonrolle dem Josef Felix von Kurz zugeschrieben, was so allgemein längst nicht mehr haltbar ist, besonders seit eine Analyse des vierten Bandes[15]) ergeben hat, wie gering die Anzahl der Kurzschen Stücke darin überhaupt ist. T. dürfte von einem Liebhaber (Varesi?) nach den gedruckten Arienbücheln zusammengeschrieben sein, wie sich bei den Kurzschen Stücken des vierten Bandes nachprüfen läßt. Auch zum ersten Band habe ich zugehörige Arienbüchel in Wien und Meiningen gefunden. Die Vollständigkeit der Reihenfolge ist nicht lückenlos, wie durch Berichte aus Wien an den mährischen Grafen Questenberg erwiesen ist[16]) und sich auch schon aus dem Fehlen der für uns wichtigen Komödie Kurzens (!) „Der krumme Teufel" ergibt. Sehr auffallend ist das Abbrechen des vierten Bandes mitten in einer Reihe von Kurzschen „Kontinuationen", was die Gedanken nahebringt, daß der Schreiber plötzlich die Arbeit stehn lassen mußte, oder daß ein fünfter Band vorhanden war und abhanden gekommen ist. Für unsere Zwecke ist der vierte Band von maßgebender Bedeutung, doch müssen wir die ganze Quelle mit Rücksicht auf ihre als Gesangsunterlage dienenden Texte gedrängt überblicken. Die obengenannten Theaterberichte besagen, daß nicht bloß Arienbücheln, sondern auch die Noten zu den Arien käuflich zu haben gewesen waren[17]); leider sind alle diese Behelfe zur frühen Zeit spurlos verschwunden. Bis 1752 sind wir auf T allein angewiesen. T überliefert uns 1696 Arientexte aus 260 Stücken. Der Inhalt verteilt sich folgendermaßen:

---

[15]) Artur Tulla: Wiener Stegreifkomödien aus den Jahren 1752—1757 im Oktoberheft 1918 der Zeitschrift für Bücherfreunde. Tulla zieht die Angaben des 1757 bei Ghelen in Wien erschienenen Büchleins *Répertoire des théatres de la ville de Vienne depuis l'année 1752 juisqu'à l'année 1757* heran und führt nur breiter aus, was A. v. Weilen im Euphorion II, S. 350 ff, schon unternommen hatte.

[16]) Wladimir Helfert: Musikbarock auf den böhmischen Schlössern: Jaromeritz unter Graf Johann Adam von Questenberg (†1750). Prag 1916 (tschechisch geschrieben) und als Auszug daraus: Zur Geschichte des Wiener Singspiels in der Zeitschrift für Mw. V. S. 194. — Die Partitur zu dem Feststück „*L'origine di Jaromeriz in Moravia*" von Mitscha aus dem Jahr 1730 (N. B. 17.952) — das Textbuch liegt in Meiningen — enthält übrigens auch Intermezzi zwischen: *Aidalacco, Abitante villano nei Cantoni di Jaromeriz* (gesungen von Francesco Petschner, 1738 von Johann Zelenka) und *Bumbalca, sua moglie dissoluta ed ubbriacona* (gesungen von Teresia Franck). Für Questenberg hat Caldara 1728 „*Amor non hà lege*" komponiert; eine im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien liegende Partitur von Vinci's „Contesa de Numi" (Metastasio), über die Dr. Geiringer berichten wird, weist in der Besetzung nach Jaromeric. In Wien war Daniel Gottlieb Treu eine Zeitlang Musikdirektor Questenbergs, der hier nach Matthesons Ehrenpforte (S. 378) eine *Opera burlesca* auf Wienerische Art setzte. (Endimion?)

[17]) Im Gewürzladen des J. G. Gründler beim Kärntnertortheater. Die bei Helfert 1753 genannten „Singspiele von Krauß" sind Texte, die in der Buchhandlung des Johann Krauß nächst der Burg zu beziehen waren.

	Stücke	mit Arien	darunter Chöre	Vaudevilles	Quintette	Quartette	Terzette	Duette
1. Band	53	445	8				1	50
2. Band	66	437	6	4		2	3	49
3. Band	66	408	8					54
4. Band	75	406	18	4	3	7	11	53

Die Texte sind zum größten Teil auf einfache Strophenformen berechnet, auch die Chöre und Ensemblenummern. Im vierten Band läßt sich aber ein starkes Anwachsen der freien dramatischen Textformen beobachten, die schon früher nicht ganz fehlen. Der erste Band liebt vorwiegend die Bindung von drei in kurzen Maßen gehaltenen Strophen, die gern mit gleichem Refrain enden. Mehr Strophen — bis fünf — sind seltener, manchmal genügt auch eine kürzere Strophe allein. Die Anlage zur Dakapoform ist nur vereinzelt benützt wie in Stücken nach italienischer Vorlage. So gehören hieher z. B. die Arien aus der *„selva delli spropositi"*, wie z. B. die *tortorella*-Arie der Lisetta oder die Trompetenarie des Oktavio:

Lasset die Trompete schallen,
Daß sie laut und lustig tönt,
Der Fagott soll wiederhallen,
Dessen Triller dann zertrennt
Des Orchesters Freudbezeugen
Mit Bassetln und mit Geigen,
Bis die Sonn hiedurch ergötzt
Und durch diese Lust gezwungen
Sich zu uns herunter setzt.

Tanzet auch so lang und viel,
Bis der schwarze Radamontes,
Wenn er das Getös gehört,
Aus der Erde kommen will.
Lasset die etc.

Einmal ist die Trennung *„Arioso-Aria"* ersichtlich, nämlich in der Serenade Hanswursts aus „Cupido in der Schleifmühle", wo er zunächst Fledermäuse und Eulen schweigen heißt, um der Colombina ein feines *„Lamento"* zu singen:

Öffnet euch ihr schwarzen Augen,
Schnarche nicht du roter Mund,
Da ich euch ein Ständel bringe,
Und vom Herzen lieblich singe.
Trotz dem schönsten Pudel-Hund,
Dies Adagio muß taugen
Jenes Hackbrett zu besiegen,
Da mein ganzer Takt soll liegen.

Ein andermal singt — in der „seltsamen Rache des Hanswurst" — „Wulffgrambär, ein Zauberer, welcher anfangs als ein altes Weib, hernach als ein Riese und sodann als ein Zwerg mit viererlei Gesichtern erscheint" eine *„Cantata"* von 38 Versen. Am freiesten ist die Form im 44 Verse langem Gesang der Sibylla, eines alten Weibes, durch Bernardon — ähnlich wie später bei der Richterin von Bergenthal — dargestellt, aus der „verliebten Bildsäule". Bemerkenswert ist endlich eine pantomimische Arie ohne Text: Bernardon als verstellter Stummer aus dem „intriganten Hühnermarkt".

Es heißt da: „Gestikuliert mit Lallen, singend, als wollte er erzählen, daß er als ein Virtuose habe heiraten wollen, da ihm aber die Alten seiner schönen Amantin so sehr zuwider gewesen, er darüber stumm geworden sei, wobei er alle vorkommenden Gemütserregungen exprimiert."

Auch die Duette sind in der großen Mehrzahl strophisch gefaßt, nämlich unter den 50 Duetten des Bandes nicht weniger als 43. Dabei kehrt das Verteilungsschema an das Sängerpaar: 1. Strophe A, 2. Strophe B, 3. Strophe: Beide sehr oft wieder. Z. B. bringt die „schweigende Liebe" (18. Oktober 1738) schon den Text: „Nichts ist stärker als die Liebe", der im „Kaufmann von London" wiederkehrt u. zw. als Duett, die erste Strophe singt Colombina, die zweite Hanswurst, dann folgt:

3. Beide.
Drum so ist es gar kein Wunder,
Daß auch mich die Liebe schiert,
Und daß mir ihr heißer Zunder
Maul und Herze inficirt,
Denn das Sprichwort lautet ja:
Amor vincit omnia.

Daneben ist auch der rasche Personenwechsel in der Strophe häufig. Frei dramatisch gestaltet sind gern Wut- und Zankausbrüche, z. B. folgendes kurze Stück aus der „Braut von ohngefähr", wo Hanswurst — als Offizier und Eisenfresser — erfährt, daß seine Dulcinde einen andern Mann genommen hat:

H. W.: Heraus du Blut-begierger Degen.
Marschire deinem Feind entgegen.
Col.: Ach nicht doch, steckt ein!
H. W.: Zerknicke, zerstücke, zerflicke...
Col.: Verbleibet, H. W.: Zerfetze ...
Col.: Verzieht, H. W.: Zerplatze
Col.: Verweilet, H. W.: Den Hund.
Col.: Ei mein?
Alle zwei: Zum Plunder, nein, nein.
H. W.: Ihr Stiefeln, gebt Feuer,
Col.: *Piano*, zum Geier.
H. W.: Greifst an. Col.: Seid still. .
Alle zwei: Man muß behutsam gehn, wann man beglückt sein will.

Das eigentliche Situationsduett des Stückes — Moccolo, der Mann der Dulcinde überrascht die vereinten Liebenden, Colombina gibt H. W. für ihren Bräutigam aus, worauf Moccolo den H. W. unter Todesdrohung zur sofortigen Heirat zwingt — verläuft aber wieder in drei Strophen.

Ein andermal streitet sich Colombina als Mannsbild in 32 Versen verschiedener Länge mit H. W., ein kürzeres Duett der beiden hat 24 Verse, das längste — im „lachenden Weltweisen" —, eine Liebesneckerei, 47 Verse. Das einzige Terzettt des Bandes — im „begeisterten Brunnen-Amper"

— ist in 32 freien Versen zwischen H. W., Colombine und dem die Gestalt des H. W. nachahmenden Geist Asmodi geführt: H. W. muß zusehn, wie Colombine mit dem vermeintlich richtigen H. W. (Asmodi) herzt, er beginnt Raufhändel mit diesem, die für ihn unglücklich ausgehn und wird endlich durch Hexenspuk geschreckt. — Drei Personen sind auch an den häufigen Arien beteiligt, die von einer Person rasch abwechselnd an zwei Zuhörer gerichtet werden, wie z. B. im folgenden Gesang aus dem ersten Stück von T („Der Grundstein der Stadt Wien“ — 7. Oktober 1738).

Colombine.

1.

Zum Scapin: Was zürnst du dich geliebtes Leben?
Zum Hanns-Wurst: Was zankst du dich charmantes Kind?
Zum Scapin: Mein Herz ist ja nur dir ergeben,
Zum Hanns-Wurst: Ich bin ja bloß vor dich gesinnt,
Zum Scapin: Mein Tausend-Schatz,
Zum Hanns-Wurst: Mein schöner Fratz,
Zum Scapin: Nur du
Zum Hanns-Wurst: Nur du
Zum Scapin: Verbleibest mein,
Zum Hanns-Wurst: Behaltst den Platz.

2.

Zum Scapin: Der Hasen-Fuß könnt mir gefallen?
Zum Hanns-Wurst: Der Tatz-Bär gienge mir noch ab!
Zum Scapin: Nein, dich lieb ich vor andern allen,
Zum Hanns-Wurst: Dir bleib ich treu bis in das Grab;
Zum Scapin: Ich nehme dich
Zum Hanns-Wurst: Ich heirat dich,
Zum Scapin: Nur du
Zum Hanns-Wurst: Nur du
Zum Scapin: Kriegst mich zur Frau.
Zum Hanns-Wurst: Bekommest mich.

Ein lustiges Terzett, ausgeführt von H. W. allein findet sich übrigens in der „eigensinnigen Strohschneiderzunft“. H. W., „welcher den Lehrjungen in der Liebe unterrichtet und drei Personen vorstellt“, singt in den drei Strophen bald als Liebhaber, bald als Jungfrau, bald als Vater. Das Liebespaar ist zärtlich, der Vater wütend, der Personenwechsel geschieht dabei fast von Vers zu Vers. Ähnlich große Ansprüche an den Stimmumfang sind später an Bernardon in der „Opera von einem Aufzug: der Vater ein tyrannischer Nebenbuhler seines Sohnes“ gestellt, die in „Bernardon den Einsiedler“ eingelegt ist. Bernardon stellt darin drei Personen dar, nämlich „Ormechus, König aus Armenien (singt den Baß), Cosroe, sein Sohn (singt den Tenor) und Pharnaces, Feldherr (singt den Diskant)“.

Die Texte zeigen schon im ersten Band verschiedene Eigentümlichkeiten, die auch weiter gelten. So die Sprachmischungen, italienisch-deutsch, französisch-deutsch, lateinisch-deutsch, dabei sind travestierende Absichten

deutlich, wie in folgender Anrempelung der beliebten Gleichnisarie der Zeit aus dem „babylonischen Turm“ (Juni 1738):

Son qual nave in mezzo all'onde
(Nichts nutz, der Vers hat gar kein Salz)
Tu sei la navicella
(Nichts nutz, das Wort ist schon was alts)
Io son la farfalletta
(Nichts nutz, der Vers klingt nach dem Bauer)
Caro bel idol mio
(Nichts nutz, der Stylus ist zu sauer)
usw.

Auch in deutschen bombastischen Versen spiegeln sich die Übertreibungen der italienischen Vergleichsarie, wobei der Stil der Hamburger Oper deutlich nachgeahmt ist. Bei folgendem komischen Liebeslied aus „Endymion“ (16. September 1738) drängt sich sogleich die bekannte parodistische Arie aus dem „Jodelet“ von Prätorius und Keiser (Hamburg, 1726) auf: „Kometstern aller Lieblichkeiten“ usw.

Hanns-Wurst.

1.

Du Nudel-Walcher meiner Grillen,
Du Mäuse-Falle meiner Not,
Du Fliegen-Bracker meiner Freuden,
Ach schlage doch einmal mein Leiden,
(Das mich so schiert,
Und so turbiert,
Und sehr vexiert,
Und molestiert,
Und exequiert,
Und bombardiert,
Und strapaziert,
Ja stranguliert)
Durch einen Gnaden-Streich, ich bitt' dich, Mause-tot.

2.

Der Stroh-Wisch deiner schönen Augen
Hat die Kaldaunen angebrennt;
Ach lösch doch mit der Feuer-Spritze
Der Gegengunst die große Hitze,
(Die mich so schiert usw.)
Dann sonst verzehrt die Glut den ganzen Bettelment.

3.

Du bist der Gugelhupf der Liebe,
Der meinen Appetit ergötzt.
Komm labe mich, und laß dich fressen,
Es bleibt mein Schatz dir noch indessen,
(Ob du mich schierst usw.)
Mein Herze allezeit zum Nachtisch ausgesetzt.

Auch die oben genannten Tauben- und Trompetenarien gehören hieher, als Beispiel einer witzigen Instrumentenarie sei noch folgender Text aus der „bewunderungswürdigen Baßgeige" mitgeteilt:

Hanns-Wurst als Musicus.

1.

Schaut meine Herr'n, wie g'fallt es euch,
Tum ta, tum ta, tum ta.
Ich sing den Baß, und geig zugleich
Didel didel deia.
Ist das nicht ein künstlich Ding,
Wenn ich geig und zugleich sing,
Tum ta, tum ta, tum ta.

2.

Ihr Herren, hört die Leier an,
Neng neng, neng neng, neng neng.
Doch hört auch wie ich blasen kann,
Teng teng tereng teng teng,
Geigen, leiern ist einerlei,
Doch fingerln muß man auch dabei,
Neng neng, neng neng, neng neng.

3.

Die Flauten, Hautbois und Fagot,
Tu tu, la la, tu tu,
Blas ich auch sonsten trefflich gut,
Tum ta, tum ta, tu tu.
Singen, blasen, leiren, pfeif'n
Geigen und's Bassettl greif'n
Kann ich, la la, tu tu.

Die Beziehungen der Stücke zu musikalischen Vorstellungen sind überhaupt sehr reiche. Es seien nur außer der letztgenannten Komödie noch Titel erwähnt wie „Die Zaubertrommel"[18]) (Dezember 1737) oder „Die Leier des Orpheus" (2. Juli 1738), später „Die magische Violine", ferner das häufige Vorkommen von musikalischen Rollen. Insbesondere im „verliebten Tandelmarkt" scheint das Musikleben satyrisch behandelt gewesen zu sein, darin finden sich Arien des Signor Porsellino, eines Kastraten — „Mein Liebesglück ist hin, weil ich ein bloßes Bild und leere Flasche bin", singt er —, des Signor Tartarco, eines Kompositors und der Signora Ombilica, einer Virtuosin[19]). Später hören wir Bernardon zweimal (Bd. 2 und 3) die *voces musicales* singen *(ut re mi fa sol la)*, der „Nachtsinger" tritt auf, ein Postillion, der musikalische Geist Asmodeus, Pausenhart, ein Musikkompositor u. ä. Gestalten ziehn vorüber. Auch der Vorliebe für Tiermusik begegnen wir schon im ersten Band, so einem Katerlied (im „babylonischen Turm"), einem Duett zwischen Hahn und Henne (im „Hühnermarkt"), wir hören die Bienen summen, Colombine trägt ein bellendes Mopsel u. a. m. Der dritte Band bringt im „Bernardon dem Katzennarr" als Wandertexte sowohl das spätere Katzenduett aus der Gelseninsel („Hier steh', ich arme Katz"), als auch teilweise den Text von „Ach, du arme Welt". Der zweite Band bringt zwei Beiträge zu dem bei Contis

[18]) Der junge Schröder gefiel 1754 in Breslau in Schuchs Burleske „Die Zaubertrommel" besonders. (Vgl. Meyer, Schröder, Hamburg 1819.)

[19]) Das Lied des Porsellino „Der Himmel hängt voll Geigen, bei denen, die verliebt", ist übrigens wieder ein Beispiel der häufig zu beobachtenden Wanderlieder, es wird auch von Colombina in der „Leier des Orpheus" gesungen.

Papagei berührten Vogelmotiv: Bernardon als Vogeljäger lockt im *Ritornello avanti* mit einer Mäsenpfeife (S. 543), dann wird er wieder durch Zauberei in eine Wachtel verwandelt und singt mit Colombina, die ihn fangen will, indem er sie mit einer Wachtelpfeife akkompagniert (S. 571). Sonst erscheint Bernardon einmal mit der Trommel, der Renommierheld H. W. tritt mit Pauken und Trompeten auf — wie im dritten Band Pallas —, Mr. Schnipschnap wird in der Arienmusik (4. Strophe) unterbrochen und verjagt, auch das modische Echoduett fehlt nicht, die „*Descente*" der Götter aus der französischen Oper lebt in „Bernardon, dem ruchlosen Juan del Sole" (3. Band) fort, wo Venus und Cupido „unter einer angenehmen Musik" zu- und abfliegen. „Die Zaubertrommel" zieht auch schon verschiedene nationale Volkstypen heran — steirischer Bauer, schwäbischer Schneckenhändler, ungarischer Husar, Pollak, Krowatt —, deren Unterscheidung wohl sinnfällig durch die zugehörige Nationalmusik erfolgte. Wir sehen in all dem Fäden, die sich zu der uns erhaltenen Bernardon-Musik hinziehen.

Im zweiten und dritten Band von T liegen die Verhältnisse ähnlich wie im ersten. Die „simplen" Arien sind hier meist zweistrophig, das *Da Capo* tritt mehr heraus, Rezitativ und Arie werden gelegentlich unterschieden, italienische Texte sind häufig (neben französischen, einem spanischen, einem tschechischen, einem sklawonischen). In den freieren Textunterlagen stoßen wir bereits im zweiten Band auf musikalische Angaben, wie — nach einer Ohrfeige — „*Furioso*", dann „*Adagio*" (S. 510), in einem freien travestierenden Duett zwischen H. W. als Perseus und Bernardon als Jason auf die Teilung in *Recitativo, Aria, Arioso e Adagio, Allegro e Presto* (S. 602), in einem Duett des dritten Bandes auf die wiederkehrende Bezeichnung „*La*", die *Lamentabile* bedeutet (S. 54). Von den 49 Duetten des zweiten Bandes sind 33 strophisch und 2 in Da Capoform, von den 54 des dritten Bandes 24 strophisch und 2 als Da Capo gehalten; in einem Stück des zweiten Bandes finden sich nicht weniger als 3 Duette und 1 Terzett beisammen („Die Historie der Schwägerschaft"). Das längste Duett steht in der Tragikomödie „der Erzzauberer Joannes de Luna" (Margaretha in der Raserei und Bernardon). Es läuft in 75 Versen ab (dritter Band). Neu sind die „*Vaudeville*", die auf französischen Einfluß weisen, im „französischen Hanns" kommen auch in französisch-deutschen Mischarien beliebte französische Vaudeville-Timbres wie das alte *Robin turelure* oder Gilliers *Laire lan, Laire lan laire* vor.

Mit dem vierten Teil von T betreten wir einen Boden, von dem nun auch schon große Strecken der musikalischen Gestaltung greifbar sind, indem sich zwei handschriftliche Sammelbände Musik der Wiener Nationalbibliothek (19062 und 19063) als zugehörig erwiesen haben. Diese beiden Notenmanuskripte — im folgenden mit **M** abgekürzt — stammen aus dem 18. Jahrhundert, sind von Kopistenhand geschrieben und umfassen 84 und 78 Blätter in Querfolio. Die Kodizes sind mit den

Beständen des Hofkapellarchivs in die Hofbibliothek gelangt und tragen den Titel: „Teutsche Comedie Arien." Es sind hier 1 Rezitativ, 22 Arien, 6 Duette, 2 Terzette und 2 Quartette aus dem Wiener Stegreifstück überliefert, die mit Ausnahme von fünf Arien und einem durch einen Druck bestimmbaren Duett textlich in T nachweisbar sind. Der Inhalt von M ist demnach in der folgenden Übersicht näher festgelegt, wobei sowohl auf T, u. zw. den vierten Band, als auch auf die Angaben im ersten Wiener Theateralmanach, dem obengenannten *Répertoire des théâtres de la ville de Vienne depuis l'année 1752 jusqu'à l'année 1757, Vienne, Ghelen,* 1757, verwiesen wird[20]).

Handschrift 19.062.

Nr. 1 „O! du arme Welt, du nimmst ja nicht in Acht," G-moll. Arie des Bernardon aus: „Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon", Nr. V. (T. Nr. 213, Bd. IV, S. 224.) Répertoire Nr. 76: „Bernardon ressucité ambigu Comique du Sr. Kurtz, orné de Machines, entremelé de chansons, et accompagné de deux Pantomimes, repres. par des Enfans." Nach Ostern 1754.

Nr. 2 Duett: „Könnt ich mich geliebter Schatten auch im Grab mit dir vergatten." Es-dur. Bernardon und Rosalba. Ebenda Nr. I (S. 211).

Nr. 3 „O jeges boz tausend wie bin ich voll freud." A-dur. Ebenda Nr. VII (S. 225). Arie des Bernardon.

Nr. 4 Duett: „Mir ist die Welt zu klein." F-dur. Rosalba und Bernardon. Aus: „Die glückliche Verbindung des Bernardons, 1758. (Wien, Stadtbibl. 22.200 A.)

Nr. 5 „Nichts ist stärker als die Liebe." G-dur. Arie der Colombine aus „Der Kaufmann zu Londen," „Tragödie". Nr. I. (T. Nr. 208, S.179. Daselbst steht noch eine zweite Strophe Text.) Répertoire Nr. 69. „Le Marchand à Londres; Trag. anglaise de Mr. Lillo, imitée par le Sr. Meiberg." Nach Ostern 1754.

Nr. 6 „Wir haben drey Diener, ist keiner zu Haus." D-dur. Arie des Bernardon. Ebenda Nr. III. (S. 182.)

Nr. 7 „Man glaubt vielleicht, ich bin nicht gscheit." G-dur. Arie des Bernardon, aus: „Etwas wider vermuthen oder es ist hohe Zeit." Nr. IV. (T. Nr. 219, S. 269.) Répertoire Nr. 82. „L'Imprevue, du Sr. Huber, imitée d'une Tr. Com. Ital. nommée: Le Roi Jardinier." Nach dem Huberschen Szenar (Hs. 13.606) genau datiert: 5. Febr. 1755.

Nr. 8 Recitativo. „Grausamer Wütterich, ich sag' erbarme dich." Ebenda Nr. V. „Bernardon als Richterin." (S. 270).

Nr. 9 „Gehts alle zum Geyer, ich lach nur dazu." D-dur, Tenor. Arie des Bernardon.

Nr. 10 „Duetto. Hier steh ich arme Katz." C-dur. Bernardon als Regens Chori und Fiamene als Schulkind aus „Bernardon auf der Gelsen-Insul oder die Spazen-Zauberey mit der lustigen Regens Chori Pantomime." Nr. VII. (T. Nr. 206, S. 167.) Répertoire Nr. 67: „L'Isle des Moucherons, farce allem. ornée de Machines, entremelée de Chansons suivie du Maitre d'Ecole Pantomime du Sr. Kurtz, repres. par des Enfans." Nach Ostern 1754.

Nr. 11 „Wie träum ich oder ist es wahr?" G-moll. „Bernardon und Scapin auf dem Esel" Nr. III aus „Die in dem höllischen Fluss Styx gedunkte

[20]) Auf M. habe ich zuerst aufmerksam gemacht in der Zeitschrift f. Mw., III. Jg. April 1921, S. 405.

Pistolese des Hanns Wurst (T. Nr. 218, S. 262. Hier steht noch eine zweite Textstrophe.) Répertoire Nr. 81: „Le Baton enchanté, farce Allem.“ Nach Ostern 1754.

Nr. 12 „Schönste gönne doch das Glücke deinem treuen Bernardon.“ G-dur. Arie des Bernardon.

Nr. 13 „Ach ihr Gnaden unverholen Exellenzen schöner Herr.“ A-dur. Arie der Fiamene, Nr. III, aus „Bernardon auf der Gelsen-Insul“ s. o. Nr. 10 (S. 165).

Nr. 14 „Duetto. Ich fühle in der Brust ein rechtes Höllen Feuer.“ F-dur. Isabella und Hannswurst, Nr. IX aus „Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon“ s. o. Nr. 1 (S. 227).

Nr. 15 „Quartetto. Du eilest jetzt von hier.“ G-dur. „Soucis, Celadon, Palié und Hanns-Wurst, unter dem Namen Prinz Gugurutz. Nach diesem Quartett fahren die Prinzessin Soucis und Palié auf einer Maschine durch die Luft“ Nr. IV aus der Maschinen Comödie: „Die vereinigte Liebe oder die Farben-Comödie.“ (T. Nr. 251, S. 475.) Nach 1757.

Handschrift 19.063.

Nr. 1 „Wurstl mein Schazerl, wo wirst du wohl seyn.“ C-dur. Arie der Colombina Nr. 2 aus „Leopoldl der teutsche Robinson“. (T. Nr. 216, S. 249.) Répertoire Nr. 79. „Leopoldin Robinson, Tr. Com. du Sr. Heubel“ Nach Ostern 1754.

Nr. 2 Duett: „Ach will man mich von dem schon trennen.“ Es-dur. Ebenda Nr. III, Leopoldl und Rosaura (S. 250).

Nr. 3 „Verdopple deine Wuth, ach grausames Geschicke.“ B-dur. Arie des Leopoldl, ebenda Nr. IV. (S. 251.)

Nr. 4 Schazerl bleib hier.“ G-dur. Arie der Colombina. Ebenda Nr. IV (S. 251).

Nr. 5 Duett: „Böses Weib zurück auweh.“ F-dur. Bernardon und Mirile, Nr. VI, aus „Triumph der Freundschaft“ (T. Nr. 221, S. 285). Répertoire Nr. 84: „Le Triomphe de l'Amitie, Tr. Com. du Sr. Heubel, tirée des nouv. de Mad. de Gomez.“ Nach Ostern 1755.

Nr. 6 „Zurück ich sag euch, ach lasset mich doch gehn.“ G-dur. Arie des Bernardon. Ebenda Nr. I, (S. 281).

Nr. 7 „Du könntest zwar vor allen il mio caro seyn.“ A-dur. Arie der Mirile. Ebenda Nr. II (S. 282).

Nr. 8 „Wenn Cupido lachen will, schießt er einen Alten.“ D-dur. Tenor.

Nr. 9 „Der Herr macht so ein zornig Gsicht.“ F-dur. Sopran.

Nr. 10 „Das Geldel ist hin.“ G-dur. Sopran.

Nr. 11 „Die Braut zu vergessen.“ G-moll. Arie des Bernardon, Nr. I, aus „Bernardon auf der Gelsen-Insul,“ s. 19.062, Nr. 10, (S. 163).

Nr. 12 Terzetto. „Wann ich ein Sabel hätt.“ F-dur. Hannswurst, Leopoldel, Odoardo, Nr. V, aus „denen 5 Comoedien, genannt: Glücke steh mir bey“ (T. Nr. 215, S. 245). Répertoire Nr. 78: „Les cinq Spectacles, du Sr. Huber, imitées de la Comédie sans Comédie de Mr. Quinault.“ Nach Ostern 1754. Nach den gedruckten Arien (Deutsche Schaubühne Nr. 78) „Zum Beschluss des alten Jahrs.“ Dieses Terzett ist aus der fünften Komödie.

Nr. 13 „Schazerl gute Nacht.“ F-dur. Arie des Hannswurst. Ebenda Nr. I. Aus der ersten Komödie: Die üble Meinung (S. 243).

Nr 14 „Terzetto. Weil es nun muss geschieden seyn.“ G-moll. „Celadon, Gridelin, Hannswurst, welche 3 jeder besonders an einen Felsen geschmiedet sind und

von einem Ungeheuer sollen verzehret werden." Nr. I, aus „Die vereinigte Liebe" s. 19.062, Nr. 15 (S. 271).

Nr. 15 „Boz tausend wie will ich mich raufen." D-dur. Arie des Bernardon. Nr. III aus „Hannswurst der Stumme in der Einbildung und Bernardon der gezwungene Räuber" (T. Nr. 247, S. 450). Répertoire Nr. 126: „H. W. muet per imagination e Bernardon voleur par force, farçe du Sr. Heubel tirée d'un Roman." Nach Ostern 1756.

Nr. 16 „Auwedl wie thut mir das Ding halt so wohl." F-dur. Arie des Bernardon, Nr. III, aus „Die durch Bernardon verrathene Zusammenkunft auf dem Tandl Markt" (T. Nr. 237, S. 382). Répertoire Nr. 118. „L'assemblée chez les Fripiers, farçe Allem." Nach Ostern 1756.

Nr. 17 „Courage ich geh, doch wirst du schon sehen." G-moll. Arie des Bernardon, Nr. V, aus „Der vermeinte Mörder seiner selbst eigenen Person" (T. Nr. 254, S. 493). Nach 1757.

Nr. 18 Quartetto. „Zweimal hab ich dich verloren." B-dur. Rosalba, Bernardon, Dorinte, Leandro, Nr. X aus „Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon," s. 19.062, Nr. 1, (S. 230).

Die Musik von M. gehört also zu folgenden Stücken:

1754—1755.

1 „Bernardon auf der Gelsen-Insul" von J. F. v. Kurz: Zwei Arien (19.062, Nr. 13; 19.063, Nr. 11) und ein Duett (19.062, Nr. 10). Die Burleske hatte noch drei „simple" Arien und ein Schluß „Vaudeville". T. 206.

2 „Der Kaufmann zu Londen", nach Lillo von J. W. Mayberg: Zwei Arien (19.062, Nr. 5 und 6). Die Tragödie war außerdem noch mit zwei Arien und einem Vaudeville geschmückt. Die Handschrift 14.670 von 1759 enthält aber keine Arien. T. 208.

3 „Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon" von J. F. v. Kurz: Zwei Arien (19.062, Nr. 1 und 3), zwei Duette (19.602, Nr. 2 und 14) und ein Quintett (19.063, Nr. 18). Die Burleske hatte noch vier Arien und ein Duett. T. 213.

4 „Glücke steh mir bei" von J. K. Huber: Eine Arie (19.063, Nr. 13) und ein Terzett (19.063, Nr. 12). In der zweiten Komödie wurden noch drei Arien gesungen. T. 215.

5 „Leopoldl der deutsche Robinson" von J. G. Heubel: Drei Arien (19.063, Nr. 1, 3, 4) und ein Duett (19.063, Nr. 2). Hier fehlt nur die Musik zur ersten Arie der Colombina. T. 216.

6 „Die in den höllischen Fluß Styx getunkte magische Pistolese des Hannswurst." Eine Arie (19.062, Nr. 11). T. enthält noch zwei Arien und ein Duett. T. 218.

7 „Etwas wider vermuten" von J. K. Huber: Ein Rezitativ und eine Arie (19.062, Nr. 7 und 8). Die Komödie enthielt noch drei Arien und ein Echoduett. Hubers Szenar (13.606) hat die Arienanfänge mit roter Tinte eingezeichnet, entsprechend der Vorlage T. T. 219.

1755—1756.

8 „Triumph der Freundschaft" von J. G. Heubel: Zwei Arien und ein Duett (19.063, Nr. 5, 6, 7). In T stehen noch drei Arien. T. 221.

1756—1757.

9 „Die durch Bernardon verratene Zusammenkunft auf dem Tandl-Markt": Eine Arie (19.063, Nr. 16). In T stehen noch drei Arien. T. 237.

10 „Hannswurst, der Stumme in der Einbildung" von J. G. Heubel: Eine Arie (19.063, Nr. 15). In T 247 noch drei Arien.

1757—1758.

11 „Die vereinigte Liebe": Ein Terzett (19.063, Nr. 14), ein Quartett (19.062, Nr. 15). T. 251 enthält noch drei Arien.

12 „Der vermeinte Mörder seiner selbsteigenen Person": Eine Arie (19.063, Nr. 17). In T 254 noch vier Arien.

13 „Die glückliche Verbindung des Bernardons" von J. F. v. Kurz: Ein Duett (19.062, Nr. 4). In den gedruckten Arien noch vier Arien, zwei Duette, ein Chorus der Kinder Kurzens.

Wie diese Stücke in der Wiener deutschen Komödie eingegliedert waren, zeigt eine Übersicht über den Inhalt des 4. Bandes von T:

186 „Die verbotene Hochzeit, oder Hanns Wurst der verheirate Junggesell." (7 Nummern, darunter 2 Duette.)

187 „Die verschlafene Liebe, oder Hanns Wurst der herzhafte Liebes-Ritter." (6 Nummern.)

188 „Der Spaß im Ernst, oder Colombina die verachte Wittib, und Hanns Wurst der scherzhafte Wittiber." (5 Nummern, darunter 1 Duett.)

189 „Hanns Wurst der Teufel, und Bernardon der Engel." (7 Nummern, darunter 1 Duett.)

190 „Les Comediens Esclaves, oder Hanns Wurst der seltsame Theater-Meister in der Barbarei." (6 Nummern, darunter 1 Duett, 1 Vaudeville.)

191 „Colombina die glücklich gewordene Hauben-Hefterin, oder Bernardon der dreißigjährige A-B-C-Schütz." (4 Nummern, darunter 1 Duett, 1 Terzett.)

192 „Der im Anfang gescheite, in der Mitte narrische, und am Ende wieder gescheite Bernardon, oder der Tirannische Murat, König von Tripolis." (4 Nummern.)

193 „Der narrisch-eifersüchtige Bernardon." (3 Nummern.)

194 „Bernardons Hochzeit auf dem Scheiterhaufen." (4 Nummern, darunter 1 Duett.)

195 „Der weibliche Schreiber." (3 Nummern.)

196 „Das Feuer Waderl der Venus." (3 Nummern.)

197 „Das bezauberte Klee-Blatt." (6 Nummern, darunter 2 Duette.)

198 „Leopoldl der Wilde." (4 Nummern).

199 „Der schöne Leopoldl oder Hanswurst der verliebte Zauberer". (6 Nummern, darunter 1 Chorus).

200 „Der allzu gutherzige Leopoldl oder das unbedachtsame Versprechen." (7 Nummern, darunter 1 Duett, 1 Chor.)

201 „Leben und Tod der zaubernden Circe." (4 Nummern).

202 „Der Marcus Camillus." (10 Nummern, darunter 2 Duette, 1 Chor).

203 „Der rasende Zamor." (6 Nummern, darunter 1 Terzett.)

204 „Die getreue Braut." (1 Vaudeville).

205 „Der weibliche Satanas." (5 Nummern, darunter 1 Duett.)

206 „Bernardon auf der Gelsen-Insul."

207 „Asteria oder Hanns Wurst der abenteuerliche Bären-Ritter und das unglückliche Meer-Fräule." (5 Nummern, darunter 1 Duetto.)

208 „Der Kaufmann zu Londen."

209 „Der Baron Hannswurstius von Gikaragal." (4 Nummern, darunter 1 Duetto.)

210 „Hanns Wurst der glückliche Besitzer der bezauberten Medaille oder Bernardon, der Geist Ribisfell auf der Insul Cellery und Calleraby und die galanten Post-Knechte." (8 Nummern, darunter 1 Duetto, bei dem Klavier, 2 Ter-

zetti — Crabatinnen und Grabatl; Postillionen —, 1 Chorus von der Oberpriesterin und den andern Insulanern, wann sich HW lebendig verbrennen soll.)

211 „Telemach auf der Insul der Göttin Calypso" (Tragödie). (7 Nummern, darunter 1 Duetto — Calypso sitzet in betrübter Stellung, Eucharis und Leucotine singen 2 Strofen.)

212 „Die unglücklichen Eheleute oder Ungehorsam strafet sich selbsten." (5 Nummern, darunter 1 Duetto.)

213 „Der auf das neue begeisterte und belebte Bernardon."

214 „Hanns Wurst, der dämische Dorfrichter zu Finsterberg mit Leopoldel, dem von denen Bauern geprügelten gnädigen Herrn." (4 Nummern.)

215 „Glücke steh mir bei" (fünf Komödien). (5 Nummern, darunter 1 Terzett.)

216 „Leopoldl, der teutsche Robinson." (5 Nummern, darunter 1 Duetto.)

217 „Die durch die Ankunft des Bernardons aus fremden Ländern außerordentliche Faschings Lust oder Hanns Wurst, der aus Liebe und Zwang gemachte Faschings-Narr." (4 Nummern, darunter Recitativo und Aria mit Da Capo der Petina.)

218 „Die in den höllischen Fluss Styx getunkte Magische Pistolese des Hanns Wurst."

219 „Etwas wider Vermuten."

220 „Die glücklichen Eheleute." (4 Nummern, darunter 1 Duetto.)

221 Der Triumph der Freundschaft."

222 „Der bezauberte Flederwisch oder Weiblichen Pfaffen kann man nicht widerstehen." (5 Nummern, darunter 1 Chorus der Bergleute, 1 Quartetto.)

223 „Bernardon, das lächerliche Nachtgespenst." (3 Nummern, darunter 1 Duetto.)

224 „Der sich wider seinen Willen taub und stumm stellende Liebhaber." (14 Nummern, darunter 2 Duetti, 1 Terzetto.)

225 „Die adeligen Weinzettel zu Nußdorf." (4 Nummern, darunter 1 Duetto in 2 Strophen.)

226 „Die Freude nach der Betrübnus." (6 Nummern, darunter 1 Duetto, 4 Recitative.)

227 „Die Plutonische Faschings-Lust." (4 Nummern.)

228 „Bernardon, die getreue Prinzessin Pumphia und Hanns Wurst, der tyrannische Tartar Kulikan." (2 Nummern, darunter 1 Quartetto.)

229 „Arlekin, der glücklich gewordene Bräutigam." Pantomime. (5 Nummern, darunter 1 Duetto und 1 Chorus.)

230 „Der auf allen Seiten betrogene und zuletzt um seine Braut gebrachte Hanns Wurst." (4 Nummern.)

231 „Die unterbrochene Faschings-Lust." (3 Nummern, darunter 1 Duetto.)

232 „Die Freude des Bernardons über seinen erstgeborenen Sohn." (4 Nummern.)

233 „Je größer die Liebe, je stärker die Eifersucht." (4 Nummern, darunter 1 Duetto.)

234 „So geht es in der Welt oder die bei der Lemonadi-Hütten entdeckte Unbeständigkeit." (4 Nummern.)

235 „Der wahrsagende Ehemann oder die in ihren Prophezeihungen wahrhafte Zigeunerin." (5 Nummern, darunter 1 Duetto.)

236 „Hanns Wurst, der Diener zweier Herren." (4 Nummern.)

237 „Die durch Bernardon verratene Zsammenkunft auf dem Tandelmarkt." (4 Nummern.)

238 „Cleveland oder Cromwel, der tyrannische Heuchler und Verleugner seines eigenen Geblüts." (3 Nummern.)

239 „Cleveland“, zweiter Teil. (4 Nummern.)
240 „Die befreite Io oder die drei närrischen Brüder.“ (6 Nummern, darunter 1 Duetto.)
241 „Das Unglück des einen ist oft das Glück des andern oder die wohltätige Zauberin mit Hanns Wurst dem tyrannischen Sklavenaufseher und Bernadon dem abenteuerlichen Wallfisch-Ritter.“ Maschinenkomödie. (5 Nummern, darunter 1 Duetto.)
242 „Der aus dem Mond gefallene Leopoldl.“ Maschinenkomödie. (7 Nummern, darunter 2 Duetti.)
243 „Leopoldel in Afrika oder die Kontinuation des vorigen.“ Maschinenkomödie. (5 Nummern, darunter 1 Duetto und 1 Chorus.)
244 „Die Berenice.“ (2 Nummern.)
245 „Die Hochzeit des Arfirio, eines jungen Tanzmeisters und der Brunetta, einer reichen Kaufmannstochter.“ Pantomime. Italienisch und deutsch. (7 Nummern, darunter 2 Duette.)
246 „Der zügellose Engeländer oder die trostlosen Eltern.“ (4 Nummern.)
247 „Hanns Wurst, der Stumme in der Einbildung und Bernardon der gezwungene Räuber.“ (4 Nummern.)
248 „Der adelige Kammerdiener und die verliebte Widerspenstige in der Trauer oder der Streit zwischen Rache, Liebe und hoher Geburt.“ (3 Nummern, darunter 1 Duetto.)
249 „Der Haarpuder und Waitzen-Scharmützel zwischen Peruquemachern und Brauknechten.“ (3 Nummern.)
250 „Hanns Wurst, der lächerliche Gerhab.“ (4 Nummern.)
251 „Die vereinigte Liebe oder die Farben-Komödie.“ Maschinenkomödie. (Recitativ der Göttin Venus und 5 Nummern, darunter 1 Terzetto und 1 Quartetto.)
252 „Die 30 lächerlichen Unglücksfälle des Hanns Wurst im Weinlesen.“ (3 Nummern.)
253 „Die 33 Schelmereien des Bernardons und seines Bruders Lucrino.“ (8 Nummern, darunter 3 Terzette.)
254 „Der vermeinte Mörder seiner selbst eigenen Person.“ (5 Nummern.)
255 „Irene und Achmet, oder Sieg der Tugend und Beständigkeit.“ (3 Nummern, darunter 1 Terzetto.)
256 „Hanns Wurst, der im Fasching gefoppte Ehemann.“ (3 Nummern.)
257 „Der Windmacher.“ (9 Nummern, darunter 1 Chorus.)
258 „Hanns Wurst, der eifersüchtige Geizige und Colombina, die geduldige Ehefrau.“ (4 Nummern.)
259 „Das zerstörte Versprechen des Bernardons.“ (9 Nummern, darunter 2 Duette, 1 Terzett, 1 Quartett, 3 Quintette.)
260 „Bernardon der Einsiedler. Ist die Kontinuation auf das vorige.“ (22 Nummern, darunter 3 Duette, 1 Terzett, 1 Ensemble.)
261 „Die Macht der Elemente oder die versoffene Familie des H. Baron von Kühnstocks. Ist die Kontinuation auf beide vorigen Komödien.“ (17 Nummern, darunter 1 Duetto, 1 Terzetto und 4 Chöre.)

Für die Stücke von Josef Felix v. Kurz steht in der Wiener Stadtbibliothek noch ein Sammelband mit gedruckten Szenaren zur Verfügung (Signatur 22.200 A), der folgende Komödien in deutlichen Umrissen vorführt:

1 Neue Arien / Welche in der Comödie gesungen werden. / Betitult: / der aufs neue begeisterte / und belebte / BERNARDON / Nebst / Zweyen Pantomimischen / Kinder-Balletten, / Unter dem Titul: / Die Erste / der durch

Magische Kraft und / durch Würkung der Göttin La- / chasis wieder auff neue / Belebte BERNARDON. / Die Anderte / das wankelmütige Frauenzimmer, / Oder / La Fille Coquette. / Componirt / Von Josef Kurz.

(28 S. Darin 5 Arien, 3 Duette, 1 Quartett, 1 Chor.)

2 Der / sich wieder seinen Willen / taub und stumm stellende / Liebhaber, / Ein Lust-Spiel, / Von / Zwey Aufzügen, / In Teutschen Versen / Mit / Vierzehn Arien, / Welches von denen Bernardonischen Kin- / dern vorgestellet, und in Teutscher Sprache / hier noch niemals aufgeführet / worden ist. / Wien, gedruckt im neuen Michaeler-haus mit von / Ghelischen Schriften 1755. (34 S. 11 Arien, 2 Duette, 1 Terzett.)

3 Neue Arien, / welche / in der Comödie gesungen werden, / genannt: / Die drey und dreyßig / Schelmereyen / des / BERNARDONS, /welche / theils durch ihn, theils aber durch seine / Anstiftung von seinem Bruder / LUCRINO, / aufgeführet werden. / In diesem Büchlein seynd nicht allein die / Arien, sondern auch die Verkleidungen des Bernardons / und des Lucrino, / wie auch / ihre lustigen Schelmereyen / in einem Scenario zu finden. / Ingleichen die / Beschreibung des Schatten-spiels. / Das ganze Werk / ist von unserem Bernardon componirt worden. (20 S. 5 Arien, 1 Duett, 2 Terzette.)

4 Neue Arien, / Welche in der Comedie gesungen werden, / Betitult: / Das zerstöhrte Versprechen / des / Bernardons; / In welchen auch eine / Kinder-Pantomime / von Zwergen, / Nebst / der Poesie, und anderen Vorstellungen / zu sehen sind. / Das ganze Werk ist componiret / von unserem / BERNARDON, / So sich nennet: / Josef Kurz. / Wien, gedruckt mit von Ghelischen Schriften, / im neuen Michaeler-haus. (27 S. 2 Arien, 2 Duette, 1 Terzett, 1 Quartett, 3 Quintette.)

5\. Neue Arien, / Welche in der Operetta, in der Pantomime, / und in der Comoedie gesungen werden. / Die Comoedie wird Betittult: / Bernardon der Einsiedler, / Und / dessen unglückseelige Bemühung / seine Braut bey der Göttin Diana / zu sehen. Die Operetta wird betitult: / ORMECHUS, / Ein / Tyrannischer Neben-Buhler / seines Sohnes COSROE. / Die PANTOMIME, / Welche von denen Bernardonischen Kindern / vorgestellet wird, ist betitult: / Bernardons Traum / In der Wüsteney. / Und werden also in allen sowohl in der Co- / moedie, Operetta, als Pantomime 22. / Arien gesungen. / Das ganze Werk ist componirt von Joseph / Kurtz, Gomicus Bernardon. / Wien, gedruckt in der Erzbischöflichen Hof und Universi- / tätsbuchdruckerey, mit von Ghelischen Schriften, 1757. (32 S. 15 Arien, 4 Duette, 1 Terzett, 2 Chorus).

6 Neue COMOEDIE, / genannt: / die Macht der Elementen, /Oder: / die versoffene Familie des Hrn. / Baron von Kühnstocks; / NB. NB. dise Comoedie ist eine Continuation auf / das zerstöhrte Versprechen, und Ber- / nardon den Einsiedler: / In welcher zwey Pantomimen, und eine Kinder- / Operetta zum Vorschein kommen; / der erste Actus stellet den Prologus in einer / Pantomime von der Comoedie vor, betitult: Der zum Leben gebrachte Stein. / Die Operetta von den Kindern, so zum Schluß / des anderten Actus kommt, ist betitult: / die das Glücke hat, führt den Bräu- / tigam nach Hause. / Und die Pantomime so im dritten Actu mit einem / hier noch niemahls geschehenen Finale sich zeigen wird, / ist benamset: / Die liederliche Haushaltung versoffener / Köche, und verlöffelter Stuben-menscher. / In der Operetta, und in denen Pantomimen / werden 17. Arien gesungen. / Das ganze Werk ist componiret von Joseph Kurtz. / Gedruckt mit von Ghelischen Schriften, im neuen Michaeler-haus. (36 S. 12 Arien, 1 Terzett, 4 Chorus.)

7 Arien, / welche / in der neuen Komödie gesungen werden, / genannt: / Die glückliche Verbindung / des / BERNARDONS, / nebst einer / Kinder-Panto-

mime, / betitult: / BERNARDONS / Glücklicher Traum. / NB. / Eine Continuation und Schluß von / denen vorhergehenden Comödien, als: dem / zerstöhrten Versprechen, Bernardon dem Ein- / siedler, und der Macht der Elementen. / NB. NB. / Madame Theresia Kurzin / wird sich das allererstemal in der Personage / der Rosalba zeigen. / Ihre Arien und Verkleidungen / seynd im Nachfolgenden zu sehen. / Componirt von Joseph Kurz. (24 S. 4 Arien, 3 Duette, 1 Chorus.)

8 Neue Arien, / Welche / In der Comödie gesungen werden, / Betitult: / Bernardons Ehe-stand, / Nebst einer Pantomimischen Vorstellung, / Und / Einem Lustspiel / Von denen / Bernardonischen Kindern. / NB. NB. / In dieser Comödie werden 12. Arien inclusi- / ve Duetten, und Chorus gesungen, unter / welchen 4. derenselben von denen berühmte- / sten Meistern in Italien verfertiget, und / hierzu ins Teutsche sind appliciret / worden. / NB. Madame Theresia Kurzin wird sich aber- / malen in der Personage der Rosalba zeigen. / Componirt von Joseph Kurz, / Comicus Bernardon. (32 S. 1 Rezitativ, 8 Arien, 1 Duett, 2 Chorus).

9 Neue Arien, / welche in der Comödie gesungen werden, / betitelt: / Die fünf kleinen / Luft-Geister, / oder: / die wunderlichen Reisen / des / Hanns-Wursts, / und / BERNARDONS, / nacher / Hungarn Italien, Holland, Spa- / nien, Türkey und Frankreich. / Wobey dieselben / Als zwey undankbare Schüler einer / großmütigen Zauberin, von solcher auf das / lächerlichste ausgezahlet werden. / NB. NB. / MADAME THERESIA KURZIN / Wird sich in der Personage der Fiameta sowol in allerhand / Trachten, als auch in denen Arien / (wovon eine jede nach / ihrer Landesart und Sprache gesungen wird) / besonders zeigen. / Componiert von Joseph Kurz. (29 S. 14 Arien, 1 Duett, 1 Chorus).

10 Eine neue / TRAGOEDIE, / Betitult: / BERNARDON / die / Getreue Prinzeßin Pumphia, / Und / Hanns-Wurst / der tyrannische / TARTAR-KULIKAN, / Eine Parodie in lächerlichen Versen. / Nebst einer / Kinder-Pantomime, / Betitult: / Arlekin / der glücklich gewordene / Bräutigam. / Componirt / Von Joseph Kurz, / Comicus Bernardon. (72 S. 5 Arien, 1 Duett, 1 Quartett, 1 Chorus).

11 Ein / Ganz neues Lustspiel / von / Unserem Bernardon, / Mit Arien, und einem Divertissement / von Kindern. / Betitult: / Die Insul / der gesunden Vernunft. / Wobey / FIAMETTA / und / BERNARDON / das Wunderwerk / einer ungekünstelten Natur vorstellen. / Mit / Hannswurst / dem sich dreymal verstellenden Grafen / von Gerstenschleim. / Verfasset, und zusammengetragen / Von Joseph Kurz. (126 S. 4 Arien, 2 Arien mit Chor, 2 Duette.)

12 Der neue / Krumme Teufel. / Eine / OPERA-COMIQUE / von zwey Aufzügen; / Nebst einer / Kinder-Pantomime, / Betitult: / ARLEQUIN / der neue Abgott Ram / in America. / Alles componiret / Von Joseph Kurz. (78 S. 32 Arien, 2 Duette, 1 Terzett, 3 Chorus, darunter ein Finale. Diese Gesänge sind im einzelnen verteilt: auf das Hauptstück in seinen drei Abteilungen 15 Arien mit 2 Rezitativen, 1 Duett, 2 Chorus, darunter das Finale; auf die Pantomime 12 Arien, 1 Duett, 1 Chorus; auf das Intermezzo, intitolato: Il Vecchio ingannato 5 Arien, 1 Terzett samt Rezitativen. Am Schluß des Drucks steht die Bemerkung: NB. Die Musique sowohl von der Opera-Comique als auch der Pantomime ist componiret Von Herrn Joseph Heyden.)

13 Neue /COMOEDIE,/ Welche / Mit vielen Arien und Maschinen / gezieret ist; / Betitelt: / Die von Minerva / Beschützte Unschuld, / Oder / die Vereinigung / derer / Liebesgötter. / NB. NB. / Die MADAME THERESIA KURZIN / wird sich abermahlen in der Personage der / Göttin Venus, sowohl im Agiren, als Singen / distinguiren, / Und die Lustbarkeiten des / Hannswursts und Bernardons / seynd

mit der Comödie vollkommen verknüpfet. / Alles componiert / Von / Joseph Kurz. (112 S. 10 Arien, 1 Duett).

Die Untersuchung von T ergibt für den vierten Band eine viel freiere Textbehandlung als zuvor, so sind unter den 53 Duetten nur mehr 13 strophisch und 3 als Da Capo gebaut. Die Vorliebe für frei laufende, dramatisch ungebundene Textformen, die früher nur gelegentlich zu bemerken ist, macht sich jetzt breit und geht Hand in Hand mit einem auffälligen Anwachsen der Pflege des dramatischen Ensembles von mehr als zwei Stimmen, wie die Tabelle oben zeigt. Dabei sind diese Beobachtungen dahin einzuschränken, daß es vorwiegend die Stücke von Josef Felix von Kurz sind, die sowohl in freien Textformen als auch im Ensemble einer größeren Bewegungsfreiheit der musikalischen Gestaltung vorbauen. Der „italienische Kompositionsgeist", den Kurz-Bernardon im Avertissement zu den „33 Schelmereien" beschwört, hat es offenkundig auf möglichst lockere Grundlagen für den musikalischen Aufriß abgesehen. Wir haben jetzt Gelegenheit, die Ergebnisse der Vertonung solcher Texte an Hand der Musik kennenzulernen, hier seien nur einige Beispiele gestreift, zu denen die Musik noch nicht aufgefunden ist, u. zw. aus den mit Bernardons „glücklicher Verbindung" zusammenhängenden „Kontinuationen", jenem an die Person Kurz-Bernardons gebundenen Zyklus, in dessen Mitte die Sammlung T abbricht. Wir bringen damit inhaltlich zugleich manches zum Verständnis von 1906, Nr. 4 („Mir ist die Welt zu klein") Notwendige bei.

Im „zerstörten Versprechen" wird Bernardon durch die Zauberkünste der Dorinte von seiner Braut Rosalba getrennt. Bernardon sucht sie mit Hilfe des hanswurstischen Herkules in den elysäischen Gefilden, wo sich „eine angenehme Music unter dem Gesang vieler Vögel" hören läßt und Rosalba den Seufzern Bernardons „inwendig" antwortet. Dorinte führt als Zeugen ihre drei Kinder im Elysium auf (die stadtbekannten Kurzschen Kinder). Wie Medoro zwischen Angelica und Alcina, so steht Bernardon zwischen den zwei Frauen, wobei der Opernzauber einer Alcina, einer Circe[21]), einer Armida dem Stegreifstück zu komischen Wirkungen einverleibt ist — die Einführung der Zauberkomödie wird von zeitgenössischen Quellen dem Josef Karl Huber gutgeschrieben — und die persönlichen Erlebnisse von Kurz-Bernardon, die dem Publikum bekannt waren, der Komposition die Folie abgeben. Hanswurst fügt sich außer als Herkules noch als Wundermaler aus der Familie Vertigos dem bunten Bild ein. Er muß die Untreue der Rosalba mit ihrem ersten Liebhaber Mario vor Bernardons Augen malen.

[21]) 1766 wurde von Schröder bei Ackermann in Hamburg ein Zauberstück inszeniert, das aus dem beliebten Singspiel Circe mit Gesang und Balletten „zusammengeknetet" war. (Meyer, Schröder Bd. I. S. 155.)

Num. II. Duetto. Dorinte und Bernardon.

Dorinte (zornig): Willst du deine Braut noch haben?
Nimm sie! Hier liegt sie begraben,
Hier liegt durch der Rache Wut
Der Rosalba Leib in Blut.

Bernardon (zornig): O verdammtes Abenteuer.
O du grausams Ungeheuer.

Lamento: Ach was kommt mir vors Gesicht?
Leb ich? oder leb ich nicht?

Dorinte (höhnisch): Du kannst jetzt in diesen Steinen
Ewig deine Braut beweinen,
Fange nur bei Zeiten an.

Bernardon *(adagio):* Ach was hat sie dir getan?

Dorinte (zornig): Du hast mir die Treu gebrochen,

Bernardon (zornig): Sag! Wann hab ich sie versprochen?
Teuflin! Mördrin! Crocodill!

Dorinte (drohend): Halt mit diesen Reden still.

Bernardon (zornig, zieht den Degen): Wart es soll dir dieses Eisen
Gleich den Weg zum Tode weisen.

Dorinte (höhnisch): O zu diesem lache ich.

(NB. Schlägt mit ihrem Zauber Stab dem Bernardon auf den Degen, so daß ihm derselbe entfällt.)

Denkst du dann, ich förchte mich?
Siehst du, was an deinem Degen
Der Dorinte ist gelegen,
Rate: was ich jezo bin?

Bernardon: Eine Hex und Zauberin.
Ich will dir mit meinen Händen
Gleich dein Zauber-Leben enden.
(NB.: Bernardon will sie mit beiden Händen ergreifen.)
Dich erwürgen...

Dorinte: Warte noch

(NB. Dorinte rührt ihn mit ihrem Stab an und macht ihn unbeweglich und sagt höhnisch):

Nu so mach, erwürg sie doch.
Warum bleibst du dann so stehen?

Bernardon (erbost): Ach es ist um mich geschehen:

Furioso: Teuflin, Hexe, Natter-Zucht!

Dorinte: Seht doch, wie der Kerl flucht.
Jezo sollst du erst recht pfeifen
Nun will ich das Werk ergreifen.
Dieser Braut-Ring, der ist mein,
(NB. zieht dem Bernardon einen Ring vom Finger.)

Bernardon (boshaft): O was Marter! O was Pein!

Dorinte: Und mit denen Hochzeit-schriften,
Will ich auch was andres stiften;

(NB. Sie nimmt Bernardon den Heirats-Brief aus dem Sack und zerreißt denselben.)

So löscht man die Hochzeit aus,
Jetzt Monsieur geh er nach Haus.

Bernardon: O du Hexe!

Dorinte: Kerl spring! (NB. Bernardon muß springen.)

Dorinte: Halt! (NB. Bernardon steht still.)
Bernardon: Du Hexe.
Dorinte: Kerl sing! (NB. Bernardon singt: Tala ralla.)
Dorinte: Halt!
Bernardon: Du Hexe!
Dorinte: Fort von hier. (NB. Bernardon muß fort laufen.)
Dorinte: Halt!
Bernardon: Du Hexe!
Dorinte: Her zu mir. (NB. Bernardon muß wieder zu ihr laufen.)
Dorinte: Halt!
Bernardon: Du Hexe!
Dorinte: Drah dich rum! (NB. Bernardon muß sich im Zirkel herum drehn.)
Dorinte: Halt!
Bernardon: Du Hexe!
Dorinte: Um und um! (NB. Bernardon dreht sich auf der andern Seiten herum.)
Dorinte: Halt!
Bernardon: Du Hexe!
Dorinte: Jezo kannst du gar marchiren.
Bernardon: Ach ich möcht vor Zorn crepiren.

(NB. Dorinte jagt Bernardon mit ihrem Zauberstab ab.)

Num. V. Quartetto von Bernardon, und ermelten drey Kindern, worin sich hernach Dorinte als Geist und Hanns Wurst als Hercules mischen.

Kinder: Sollen wir aufs neue leben?
Willst du uns das Leben geben?
Must du unser Vatter seyn?
Bernardon: Kinder! sagt, was fällt euch ein?
Kinder: Thut euch doch erbarmen,
Sprechet nur ein gnädig Ja.
Bernardon: Ach! wer hilft mir Armen?
Fort mit Euch!
Kinder: O ja Papa.
Bernardon: Die Kinder dauern mich so sehr
Als wenn ich selbst ihr Vatter wär.
Seperl:
Leonerl: } Was hat euch dann der Seperl, die Lorl, die Tonerl gethan?
Tonerl:
Bernardon: Marche! ihr geht mich nichts an,
Kinder: O ihr böser, wilder Mann!
Leonerl: } Kann dann euer hartes Herz
Seperl: } Die Unschuld also hassen?
Tonerl: Fühlet ihr dann keinen Schmerz?
Bernardon: Nein! ihr solt mich lassen.
Kinder: O was Marter! o was Pein!
Bernardon: O was Marter! o was Pein!
Kinder: Wolt ihr dann nicht Vatter seyn?
Bernardon: Nein, ich will nicht Vatter seyn.

(Dorinte als Geist, nachdem sie in etwas zugehört.)

Dorinte: Lasset diesen Bösewicht,
Kinder! er verdient es nicht,
Daß ihr wegen ihn sollt weinen.

Bernardon (erschrickt): Muß dann diese Furie auch allhier erscheinen?
Dorinte: Ha du Mörder! Von Uns vieren
Hast du weder Ruh noch Rast,
Nimmer solst du Uns verlieren
Weil du uns betrogen hast.
Kinder: Ist dann aller Trost verlohren?
Bernardon: Ich sag, laßt mich ungeschoren,
Kinder: } Kan der { Mutter } Thränen flut?
Dorinte: } Kan der { Kinder } Thränen flut?

(NB. sie weinen alle.)

Dann dein Herze nicht bewegen?
Bernardon: Gehet, sonsten wirds nicht gut,
Mir ist nichts an euch gelegen;

(NB. Hercules, welcher auch in etwas zugehöret, komet hervor.)

Hercules: Was soll das Heulen, und das Rotzen?
Wer will im Reich der Todten trotzen?
Wer hat euch was zu Leyd gethan?
Dorinte und Kinder: Hier dieser schlimme böse Mann.
Dorinte: Er hat mir die Treu gebrochen.
Kinder: Wir seynd wegen seiner todt,
Dorinte: Ich habe mich aus Liebe erstochen.
Kinder: Er ist Ursach unsrer Noth.
Bernardon: Ey, das ist erlogen.
Dorinte, Kinder: Er hat uns betrogen.
Hercules: Nu, das kommt recht schön heraus.
Bernardon: Jezo ist mir nicht mehr wohl.
Hercules: Fort! nur fort mit dir hinaus.
Dorinte, Kinder: Schlaget ihm den Buckel voll.

(NB. Hercules fangt an den Bernardon mit seiner Keule zu schlagen.)

Hercules: } a 5 { Fort Betrüger!
Dorinte: } a 5 { Fort Verräther!
Kinder: } a 5 { Du der Treue Übertreter!
Bernardon: Hört mich an,
Lieber Mann!
Dorinte: Böser Mann!
Bernardon: Hört mich an, lieber Mann!

(NB. nach der Arie prügelt Hercules den Bernardon mit seiner Keule ab.)

Num. VI. Quintetto. von Hannswurst, welcher auf Befehl der Fée einen zauberischen Mahler vorstellet, dann Bernardon, Rosalba, Dorinte und Mario.

(NB. Hannswurst fangt an zu mahlen.)

Hannswurst: Wolan! ich fange an
Trotz, der so mahlen kann.
Und so geschwind,
Als wie der Wind,
Eh noch ein Mensch daran gedacht
Ein Portrait fertig macht.

(NB. Unter den Mahlen zeiget sich Rosalba, und nach und nach auch Dorinte und Mario.)

Bernardon: O Wunder dieser Zeit!
O welche Ähnlichkeit!
Ists möglich, daß auch Geist und Leben,
Noch größere Gleichheit uns kan geben?
Ach Rosalba rede doch!
Kennest du mein Schatz mich noch?
Rosalba: O wie gut war es um mich,
Wann ich dich
Niemals hätt gesehen.
Bernardon: Wie soll ich das verstehen?
Dorinte: Wart ich will dirs gleich erklären.
Du saubrer Kerl schau mich nur an!
Bernardon: Jetzt vergeht mir Sehn, und Hören,
Herr! warum malt ihr den Satan?
Hannswurst: Sie gehört zu dieser Sach.
Dorinte: Rosalba! Freundin! Denke nach,
Was du von Bernardon erlitten,
Hier Mario verdient dein Hertz.
Mario: Ja laß mich nicht vergebens bitten,
Lindre einmahl meinen Schmertz.
Dorinte: } Bernardon ist immer wert,
Mario: } Daß dein Herze ihn verehrt.
Rosalba: Ihr habt recht, ich bin entschlossen.
Bernardon: O verfluchte Schelmen-Possen!
Kerl! Kerl! scher dich raus.
Dorinte, Rosalba, Mario: Lachet doch den Narren aus.
Hannswurst: Und ich lösch mein Mahlen aus.

(NB. Nach dieser Arie erbost sich der Hanns Wurst, löscht seine Mahlerey aus und verschließet das Zauber-Bild mit einem Vorhang, die Fée, welche den Bernardon wegen seiner üblen Aufführung ermahnet, bittet den Mahler in der Begebenheit der Rosalba und des Mario fortzufahren; Hanns Wurst läßt sich verstellter Weise darzu bereden.)

Die Komödie Bernardon der Einsiedler beginnt mit einer Soloszene, an der vier Affen beteiligt sind; Dorinte und ihre drei Kinder kommen als Pilger in die Einsiedelei, wo Bernardon im Zauberschlaf eine Kinderpantomime träumt. Ein Kind, das die Personage des Bernardons vorstellet, sitzt als Einsiedler in seiner Höhle, schmeichelt der Abbildung der Rosalba und bittet die Götter, ihm seine geliebte Rosalba in die Arme zu liefern. Die Bitte wird erhört und Rosalba bemüht sich den kleinen Bernardon zur Flucht zu bewegen.

Num. I. Bernardon,
sitzet in seiner Einsamkeit als Einsiedler bekleidet, in der Mitte des Theaters stehet das Portrait der Rosalba, auf denen Seiten seynd 4 Affen, so auf erhabenen Steinen sitzen, Bernardon schlägt auf der Laute, und singt:
O schöne Einsamkeit!
Du wahre Seelen-Freud.

NB. Sobald Bernardon zu singen anfangt, so steigen die Affen von ihren Sitz, und schertzen untereinander, welches er nicht leiden will, und sie wieder auf ihren Sitz jaget, und fortsingt:

Ihr Bestien schweiget still
Und lernet nicht so viel.
Hier weiß ich nichts von Zauberey
Von List, Betrug und Schelmerey.

(NB. Die Affen repetieren die vorige Szene, Bernardon jagt sie wieder auf ihren Platz, und singt weiter.)

Ihr gebt so lang nicht Ruh,
Biß daß ich schlage zu,
Hier kann ich mit Vergnügen
Den Haß und Neid besiegen.

(NB. Die Affen repetiaren das vorige.)

O ha! ihr hört nicht auf?
So schlag ich halt braf drauf.

Num. IV. Duetto. Rosalba und Bernardon.

Rosalba: Komme, laß uns nicht verweilen,
Bernardon: Schatz! wo wilst du dann hineilen?
Rosalba: Fort von hier,
Bernardon: Ich mit dir?
Nein, der Götter ihr Verbott
Schröcket mich,
Rosalba: — — — O Schand! o Spott!
Wilst du nichtes für mich wagen?
Bernardon: Ja die allergrößten Plagen,
Aber dieses ist zu schwer.
Rosalba: Nun so bleib undankbarer!
Gelt du wilst mich nicht mehr haben?
Bernardon: Ich laß mich mit dir begraben,
Rosalba: Ach Bernardon!
Bernardon: — — — Rosalba!
Rosalba: Sage! bleibst du würklich da?
Bernardon: Ich kann nicht mehr widerstehen,
Es sey, ich will mit dir gehen,
Rosalba: Jezo zeigest du als Mann
Das, was wahre Liebe kann.
Beyde: Ich will ja mit tausend Freuden
Alles gerne für dich leiden.

(NB. Beyde wollen sich aus der Einsamkeit entfernen, dazu kommt die Göttin Diana aus denen Wolken, und es folget dieses.)

Num. V. Terzetto, Diana, Rosalba und Bernardon.

Diana: Zurück du böser Knecht,
Ist dieses recht?
Muß man der Götter Willen
Auf solche Art erfüllen?
Rosalba, Bernardon: O Weh! wir sind verlohren,
Diana: Der Tod ist dir geschworen.
Rosalba: Ach verzeihe doch die Triebe,
Bernardon: Einer allzugroßen Liebe,
Diana: Nein! die Boßheit geht zu weit
Holla! Triton! es ist Zeit.

(NB. Sobald Diana ruffet, verwandlen sich die kleinen Steinfelsen in ein bewegendes Wasser, Triton ein Wassergott steiget langsam aus demselben, Diana zeiget ihm den Befehl der Götter an, Bernardon in das Wasser zu werffen.)

Rosalba: Diana trage doch Erbarmen,
Bernardon: Sey mitleidig mit mir armen,
Große Göttin! höre mich,
Diana: Hier ist keine Hilf für dich.

(NB. Triton reißt dem kleinen Bernardon das Einsiedler Kleid vom Leibe, und wirft ihn in das Wasser.)

Diana: Es straffen die Götter
Mit Donner und Wetter
Die boßhafte Tat,
Und Jupiters Keil
Zerschmetre in Eil
Den Frevler, den falschen, den kühnen Verräter
Den Götter Befehl und verbott übertretter,
Es kühle die Flut
Verbotene Glut.

(NB. während als Diana finget, lasset sich der kleine Bernardon, welcher von den Wellen bald in die Tiefe, bald in die Höhe geworfen wird, mit folgenden Worten öfters hören:)

Bernardon: Diana! Ach Gnad!

(Endlich kommt Jupiter auf einem Adler geflogen, welcher den kleinen Bernardon mit seinem Donner Keil in den Grund der Wellen hinunter schmettert. Damit endiget sich die Pantomime, und das Theater wird wieder hell, und zeiget sich wie im anfang, und der rechte Bernardon ermuntert sich.)

Er wird schließlich dahingebracht, seine Einsamkeit zu verlassen.

In der „Macht der Elemente" nehmen die intermezzoartigen Zutaten noch größeren Raum ein, wie schon der oben mitgeteilte Buchtitel zeigt. Die „glückliche Verbindung des Bernardons" brachte dann am 15. April 1758 Theresia Kurzin als Rosalba zuerst vor das Publikum, dem der kaiserliche Hof angehörte, ihr werden nun die drei Kinder übergeben, von denen es bündig heißt: „Nachdem es die Materie in den vorigen Komödien nicht zugelassen, meine drei Kinder in dem Charakter als meine, sondern der Dorinde Kinder agieren zu lassen, so bin ich gezwungen, in dieser Szene wegen der nachfolgenden Komödien sie als meine Kinder der Rosalba zu übergeben." Ihre Abstammung ist also in diesen Komödien nicht ganz aufgeklärt. Die Kinderpantomimen des Josef Felix v. Kurz waren übrigens wohl durch die glänzenden Erfolge des bekannten Pantomimenprinzipals Philipp Nicolini angeregt, der mit seiner *„compagnia dei piccoli hollandesi"* durch ganz Deutschland zog, 1745 in Frankfurt, 1746 in München, 1747 in Prag und Wien, 1748 in Dresden und Hamburg spielte und 1749 in Braunschweig ein eigens für ihn erbautes Pantomimenhaus bezog[22]). Nachgeahmt wurden sie alsbald von Felix Berner mit seiner Kindergesellschaft in Wien. Zu

[22]) Vgl. Versuch einer Beurteilung der pantomimischen Oper des Herrn Nicolini entworfen von Johann Gottlieb Benzin, Erfurt 1751.

den zyklischen, sogenannten „Rosalbischen Historien" gehört noch „Bernardons Ehestand", worin Theresia wiederum auftrat und die Arien zum Teil „von den berühmtesten Meistern in Italien verfertigt und ins Deutsche sind appliziert worden". So singt Rosalba z. B. als Pantalon verkleidet die Arie *„Con queste femmine"* aus Goldonis *„Il finto principe"*, Venedig 1749 (gleich darauf eine tschechische Arie). Im Vorwort heißt es: „Es zeiget sich abermals eine Rosalbische Historie... man brauchet von den bereits aufgeführten Komödien, als da ist das zerstörte Versprechen, der Einsiedler, die Macht der Elementen und die glückliche Verbindung, nichts anderes zu wissen, als daß sich Rosalba einstmals unter dem Schutz der Göttin Diana so lange aufgehalten, bis endlich Bernardon auf sein vielfältiges Bitten sie von den Göttern zu seiner Frau erhalten hat. Ich fingiere also, daß Bernardon, nachdem er als ein Einsiedler die Einsamkeit gewöhnt war, mit Frau und Kindern auf dem Lande in einem Lustschloß gelebt habe, wozu ihm meistenteils die Eifersucht auf seine Frau den größten Anlaß gegeben. Bernardon stellt die wunderlichsten Händel an, welche aber Frau und Kindern so unerträglich fallen, daß endlich Rosalba aus Not gezwungen war, ihre Hilfe bei der Göttin Diana zu suchen." Wie Diana auftritt, „begegnet ihr Bernardon in der Meinung, sie wäre eine Kupplerin, unhöflich, sobald sich Diana aber für eine Theatralische Singerin ausgibt, wird Bernardon wieder höflich".

Damit sind wir wieder bei der schon früher erwähnten Vorliebe für den an Musik und Theater gebundenen Vorstellungskreis angelangt, die noch kurz weiter belegt werden möge.

Die Affenszene in der Einsiedelei der Göttin Diana — „Diana war mein Aufenthalt", heißt es in M — knüpft an die oben (S. 31 f) mitgeteilten Tierstimmen an, die aus dem 4. Band von T noch einige Nachträge erfahren sollen. Das Eselsgeschrei, das in M als Echoeffekt aufgeboten wird, ertönt in einer andern Komödie als Tonmalerei im Orchester, wie die folgende Arie aus dem „im Anfang gescheiten... Bernardon" ausdrücklich besagt. In einem zweiten Lied der gleichen Komödie brummt Bernardon wie ein Bär, bei entsprechender Instrumentalbegleitung, die dann einen Frosch und eine Kröte zu imitieren hat.

Num. IV. Bernardon zornig.

Narrisch, damisch seind die Leut,
Alle sagen, ich bin nit gscheid,
Alle sagen, ich bin geschossen,
Alle sagn, ich bin ein Narr.
(Bernardon fragt:)
Ist das wahr?
(Bernardon antwortet sich selbst, und sagt)
Ja.
(Bernardon wird zornig)
Bin ja der Bernardon.

(Bernardon antwortet sich selbsten:)
Es ist nicht wahr.
Bin ja der Bernardon.
(Bernardon antwortet sich selber:)
Du bist ein Narr.
(Bernardon fragt sich selber:)
Wer bin ich dann?
(Bernardon antwortet sich)
Ein Esel,
Ja.

(Die Instrumente imitieren ein Eselsgeschrei, Bernardon wird lustig, da er andere Esel schreien hört.)

Das freut mich halt in meinem Sinn,
Daß ich allein kein Esel bin.
Es gibt ja, hört nur zu,
Mehr Esel noch da drin.

Num. II. Bernardon als ein dummer und einfältig verwandelter Sklav, welcher von dem Bären ist erschreckt worden.

(Bernardon brummt wie ein Bär)
Das Bärl,
U das ist a grober Kerl!
Mit der Pratzen
Tut mi kratzen,
Tut mi beißen,
Tut mi reißen.
(Bernardon brummt wieder wie ein Bär)
Das Bärl,
Das ist halt a grober Kerl!
(Bernardon bildet sich ein, er sehe einen Frosch springen)
Schaut wie der Frosch da springt.
(Bernardon mit dem Instrumenten macht einen Frosch)
Schaut wie der Kerl da singt.
(Bernardon und die Musik imitieren ein Krot. Alsdann bildet er sich ein, allerhand Menschen zu sehen)
Schaut, wie der Narr da lacht,
Was der vor G'sichter macht,
Wie er da aber guckt,
Wie sich die drinnen buckt.
(Bernardon brummt wieder wie ein Bär)
U das Bärl,
Das ist halt a grober Kerl.
(Bernardon lauft in vollen Ängsten ab.)

Als musikalisches Duett sei der Streit zweier Straßenmusikanten zitiert aus „H. W. der Teufel und Bernardon der Engel".

Num. VI. Duetto.

HW. Ach! ach! ich armer Mann
Was nutzt mich das Baßgeigen,
Da ich kein Freude kann

Bei meiner Musik zeigen;
Der Baß, der rumpelt aus dem Ton,
Der Leirer trägt die Schuld davon,
Das schelmische Neng, Neng,
Macht mir die Hosen eng.
B. Ich leire hurtig zu,
Und lasse den Baß brummen,
Denn wenn er hat genug
Wird er schon selbst verstummen,
Mein Leier rührt sich munter noch,
Der Baß brummt wie der Wind im Loch.
Du armer Dum, Dum, Dum,
Was schert mich Dein Gebrumm.
HW. Blas mir den Calfony aus,
Du Mist-Hund jeder Gassen,
B. Du arme Schneider-Laus,
Du Roß-Mist auf den Straßen,
HW. Ich sag Dirs Leirer } a 2 schweigst Du nicht,
B. Ich sags Baßgeiger }
a 2. So schlag ich Dir den Takt ins G'sicht:
HW. Du Flegel,
B. Du Schlegel,
a 2. Herr Schwager Serviteur,
Doch nur von hinten her.

In der von Minerva beschützten Unschuld gibt es endlich eine lange Szene zwischen „Venus als Mannsbild in einer lächerlichen Kleidung mit einer Cithara", die einen närrischen Kompositor und Kapellmeister abgibt, und Hanswurst als Fagottisten. H. W. imitiert den Fagott „mit dem Maul" und „akkompagniert mit dem Maul" eine Arie der Venus. Naheliegende derbe Witze werden ausgeschrotet, wie in Hanswursts Replik auf das Lob seines „scharmanten Tons" („Oh, das ist noch nichts, auf die Nacht blas' ich allezeit besser, da hab ich einen besseren Ansatz").

Die Biographie des Josef Felix von Kurz ist eingehender als bei Raab[23]) von Pohl in seinem Haydnbuch[24]) zusammengetragen. Geboren am 22. Feber 1717 in Wien, betrat er 1737 das Theater, verließ dann Wien und tauchte 1741 bei Wallerotty in Frankfurt a. M. auf, wo er u. a. mit einer Soloszene „Bernardon, der verrückte Kapellmeister" und mit der *Opera Comique* „Die lustige Judenhochzeit" viel Erfolg hatte, 1744 kehrte er nach Wien zurück mit seiner ersten Frau Franziska, einem sächsischen Kammermädchen, die er zur Bühne brachte; auch 1753—1754 war er von Wien fern, in der folgenden Zeit bis 1759 steht er am Gipfel seines Theaterruhms. Von 1745 bis 1753 erblicken sieben Kinder das Licht der

[23]) Johann Josef Felix von Kurz, genannt Bernardon von Ferdinand Raab, Hsgb. von Fritz Raab. Frankfurt a. M. 1899. — Zur Orthographie ist zu bemerken, daß die Schreibart Kurtz in den Quellen gleichfalls sehr häufig ist.

[24]) 1. Buch, S. 143.

Welt, darunter das „Lenorl" (Eleonore) am 14. Feber 1745 — sie war später Klosterfrau in Venedig —, der „Seperl" (Josef) am 31. Mai 1746 und das „Tonerl" (Antonie) am 29. August 1747 — sie war später mit einem Grafen verheiratet. Am 14. Juli 1755 verlor Bernardon seine Frau, im Frühjahr 1758 (am 15. April) ging er seine zweite Ehe mit der Tänzerin Teresina Morelli ein (aus Toskana), die sich für seine Zwecke besonders brauchbar erwies. „Sing- und Zwischenspiele waren ihr höchster Triumph." 1759 wendet er sich nach Prag, 1763 nach Venedig, 1766 spielt seine Gesellschaft in Nürnberg, 1767 in Mainz und Frankfurt. Der junge Schröder gehört ihr kurze Zeit an[25]). Vorübergehend trennten sich die Ehegatten voneinander, 1769—1770 treffen sie in Wien wieder zusammen, wo Teresina in Glucks Paride den Amore sang[26]). Kurz hatte in Wien keinen Beifall mehr, 1771 geht er nach Breslau, dann nach Danzig, schließlich nach Polen, wo er in Warschau drei Schauspielunternehmungen leitete. Auch Teresina wirkt mit ihm in Polen. Am 2. Feber 1784 stirbt Kurz aber in Wien.

Die sorgfältige Pflege der Musik bei Kurz wurde oft rühmend hervorgehoben. So machen z. B. die „Briefe, die theatralische Gesellschaft des Herrn Joseph von Kurz betreffend" (Mainz) 1768 besonders auf die „sehr gute Musik" aufmerksam, die verwendet wird, wenngleich Besetzung und Ausführung zu wünschen übrig ließen. Und Meyer (-Schröder) verweist nachdrücklich darauf, daß alle Bernardoniaden Kurzens im Grunde Singspiele waren. Auch die erhaltenen Theaterzettel der Kurzschen Vorstellungen verkünden immer wieder laut den singspielartigen Charakter der Stücke, die meist Opera comique heißen, sie preisen die Musik an, die „von einem berühmten Kapellmeister eigens auf Angaben des Impresarii verfertigt" sei, die „besten Arien" umfasse, so daß die Aufführung „jedem kgl. und fürstl. Opperntheater Ehre machen würde" u. a. m. Kurz beruft sich dabei im Reich auf den „Wiener Geschmack"; wie wir sahen mit Recht. Doch auch die reichsdeutschen Schauspielergesellschaften taten mit musikalischen Zutaten ihr Möglichstes, wie eine kurze Durchsicht der Nürnberger Theaterzettel[27]) ergibt.

Schon die Johann Schulzische Gesellschaft spielt im August 1748 wiederholt eine „*Operetta bernescha* oder ein musikalisches Lustspiel", wie „Hanns Wursts lustige Soldaten" mit der Ankündigung: „Die Arien sind

---

[25]) Vgl. Die Charakterisierung Kurzens in Meyers Schröder, 1. Bd. S. 172 ff.

[26]) Nach dem Textbuch, Vienna 1770 bei Trattnern (O. T. 1. M S. Bd. IV, 11). Besetzung Elena—Caterina Schindlerin, Paride—Giuseppe Millico, Amore—Teresa Curtz (so!), Pallade—Gabriella Tagliaferri. Die Mitwirkung der Teresina war wohl die Ursache, daß die deutsche Übersetzung des Operntextes. Wien 1770, bei Trattnern (546.890 A MS) bei Gödecke dem Josef Felix von Kurtz als eigenes Opus — ohne Calsabigi zu nennen — gutgeschrieben ist.

[27]) Im Germanischen Museum (in Wien benützt).

alle neu und recht lustig“ (am 15. August), „Hannswursts neu aufgerichteter Prob-Brunnen, die Treue der Jungfrauen und Junggesellen zu erkennen“ (als Voraktion zu „Camilla, Königin der Volsker“, am 21 August) u. a. Die Hauptaktionen werden häufig von Bearbeitungen nach Operntexten bestritten, insbesondere nach Metastasio, der Spielplan dieser Unternehmung weist als „admirable Voraktion“ „das steinerne Gastmahl des Don Pietro oder Schreckschule und Denkspiegel ruchloser verkehrter Jugend in Don Juan d'Avalos“ auf (29. August), ein Stoff, dem wir in Nürnberg wiederholt begegnen (30 September 1750: „Don Juan oder Don Pietros steinernes Totengastmahl“; 3. November 1751: *„Il mal vivente punito overo Don Giovanni Cavagliere Napolitano“* — „nach einer neuen, bisher noch nie so aufgeführten Einrichtung“; 30. Juli 1760: *„Il gran convitato di Pietra“*). Die Schulzische Bande pflegt im Mai 1749 wieder Pantomimen oder sogenannte musikalische stumme Komödien, wie „die in eine Statue verliebte Gärtnerin“ (12. Mai), die auch „die englische musikalische Pantomime in 3 Aufzügen“ heißt. Am 13. Mai wird die „Opera Comique“ gegeben: „Tarquinius oder *Lucretia Romana*“, in drei Akten mit 16 Arien (s. o., S. 22 f). Dieses Stück kehrt, wie erwähnt, später mehrmals auf dem Nürnberger Theater wieder: Am 13. September 1751 mit 20 Arien, darunter 3 Duetten und 2 Chören, versehen, und am 9. Juni 1755 mit 22 lustigen Arien. Es handelt sich hier nicht um Goldonis *„Lugrezia Romana in Constantinopoli“*, mit Musik Maccaris in Venedig 1737 von der *Compagnia de' Comici* gespielt. Zahlreiche Arieneinlagen verzeichnen auch die Zettel der Weidnerischen Gesellschaft 1750, so sind in „Colombina, eine verliebte Rasende“ in 3 Akten 20 Arien eingeschaltet (21. September), für „Colombina, die galante Ungarin“ 10 Rollenlieder der Colombina aufgezählt (14. Oktober). Andreas Weidner, der in Wien ausgebildet worden war, läßt am 5. August 1751 spielen: *„Chi più sà meno l'intende osia il vecchio burlato ... in Musica arabiata ...* in einer furieusen Musique.“ Am 24. August 1751 singt Arlequin in „Arlequins Geburt, Leben, Liebeshändel und Tod“ u. a. eine Arie als schwangere Frau, eine Arie als Türk' mit „mohrischer Musik“ — Becken und Trommel —, eine Arie als Florentiner zu einem lächerlichen Instrument. Am 11. August wird im Schauspiel eine Konzerteinlage angepriesen: „Mr. Blandi wird auf dem Violonzello ein Konzert mit solcher Geschicklichkeit spielen, daß der Ton des Instruments nicht anders anzuhören sein wird, als wenn ein Flaschinettl gespielt würde.“ Am 19., 20., 21., 22. Juli 1751 ist als „ein musikalisches Drama“ Pergolesis *„La serva Padrona“* angesetzt und am 30. September und 25. Oktober 1751 singen die italienischen Komödianten (Impresa des Francesco Ferrari) Goldonis *„La Contessina“ („L'ambitione ridicola del Conte Carbonaro e di sua figlia burlata di Pancrazio, mercante ricco di Venezia osia La Contessina ambiziosa, Drama per Musica.“)* Das Textbüchel dazu ist italienisch und deutsch gedruckt und nennt als Komponisten Michele

Ottone di Torino. Im Vorwort entschuldigt sich die italienische komische Gesellschaft wegen der Kühnheit, eine *opera buffa* aufzuführen, obwohl sie nur *„Comici“* und nicht vollkommene *„Musici“* oder *„Virtuosi“* seien. Goldonis Text weist nur geringfügige Änderungen auf, er wurde bekanntlich 1743 in Venedig auch von den *„Comici“* zuerst gesungen (mit Musik von Macari). 1752 setzt die Schulzische Gesellschaft wieder manche *„Operetta bourlescha“* in Szene, darunter schon von 1748 her bekannte Dinge, auch verschiedene Opera-Pantomimen passieren, so *„La Magie d'Arlequin“* „nach Erfindung und der vortrefflichen Musik des berühmten Nicolini“ (12. Juni), worauf „Die Geburt und Hochzeit des Arlekin“ und „Arlekins Sklaverei“ folgen. Auch die Uslerische Gesellschaft zieht das Publikum mit Arlekinspantomimen an, deren „gute Musik“ besonders gerühmt wird. („Die durch Pantalon gestörte, durch Arlequin aber am Ende beglückte Liebe“, 27 September.) Solche Arlekinspantominen sind noch um 1805 im Leopoldstädtertheater in Wien lebendig, wo sie Franz Keeß entwirft, Haibel und Wenzel Müller mit Musik versehen. 1754 gibt es bei der Uslerischen Truppe „nach Wiener Art eingerichtete Musica Pernesca oder teutsche Operetta“ mit unterschiedlichen Arien wie „die seltsam dreifache Heirat nach dem Tode“ (15. Juli) oder die Wiener „Zaubertrommel“, die hier „die Macht der Zauberei oder Scapins und Odoardos Wettstreit in der Magie“ heißt (31. Juli), sie wird ausdrücklich als „dem Wienerischen Theater entlehnt“ bezeichnet. Von der Wallrodischen Bande wird endlich 1755 „nach Wiener Muster“ die Figur des „Bernhardons“ übernommen, wobei Liedeinlagen reichlich fließen, z. B. am 6. Mai 7 Arien — italienisch und deutsch — und 3 Duette.

Abschließend seien die Buffaopern verzeichnet, die von der Italienischen Gesellschaft 1762—1763 in Nürnberg aufgeführt wurden: „Der Jahrmarkt zu Malmantile“ *(„Il mercato di Malmantile“)* von Goldoni und Fischietti (3. November 1762) — „Die aus England zurückgekommene Sängerin“ *(„La ritornata di Londra“)* von Goldoni und Fischietti (8. November) — „Der Kapellmeister“ *(„Il maestro di Musica“)* von Goldoni und Ciampi (10. November) — „Der Meyerhof“ *(„La cascina“)* von Goldoni und Scolari (15. November) — „Die besondere Wirkung der Natur“ *(„I portentosi effetti della madre natura“)* von Goldoni und Giuseppe Scarlatti (4. Jänner 1763) — *„La Maestra di Scuola* oder die Schulmeisterin“ von Goldoni und Cocchi (8. Jänner) — „Die Schatzgräberin“ *(„La Diavolessa“)* von Goldoni und Galuppi (12. Jänner) — *„La Serva Padrona“*, italienisch, und *„Les Troqueurs* oder die Täuscher“, französisch, von Vadé und Dauvergne (15. Jänner — „Die Narren für Liebe“ *(„I matti per amore“)* von Federico und Cocchi (19. Jänner) — „Die in Statuen verwandelten Liebhaber“ *(„Le statue“)* von Francesco Brusa[28]) (26. Jänner) — „Der Blumenstrauß“, in

[28]) Am Zettel ist fälschlich Goldoni als Librettist genannt.

einem Akt, italienisch, und „*La Bohemienne* oder die Zigeunerin", französisch (2. Feber) — „Das Gespenst mit der Trommel" *(„Il Conte Caramella")* von Goldoni und Galuppi.

Bezüglich der Musik zum Wiener Stegreifstück war man bisher auf Vermutungen angewiesen. Obwohl mit den Notenabschriften der Arien, wie wir hörten, ein schwungvoller Handel getrieben wurde, ist dieser ganze reiche Musikalienvorrat spurlos verschwunden. Textliche Beziehungen zu Sperontes[29]) haben es wahrscheinlich gemacht, daß man in Wien, ähnlich wie in Paris oder London, allgemein bekannte Melodien mit neuer Textunterlage verwendete. Philipp Spitta[30]) setzte daher das Parodieverfahren in der Art des Sperontes für Wien als gegeben an und stellte die Wiener Komödie in eine Reihe mit der älteren Pariser *opéra comique* und der englischen *ballad opera.* Der Wiener Hausgesang bewegt sich denn auch in Hafners „Scherz und Ernst in Liedern" 1763 und 1764 noch im Geleise der von Sperontes geübten Praxis. Allerdings darf dabei die Originalkomposition, zu der sowohl die bodenständige Anlage als auch der innige Anschluß an die italienische Kunstübung in Wien hintrieb, nicht außer Betracht getan werden. Nahm sie ja auch in Paris breiten Raum ein, man denke nur an Gilliers. Die jetzt aufgefundene Kunstmusik zum Stegreifsingspiel nach 1752 läßt auch für die frühere Zeit auf eine breitere Beteiligung der Originalkomposition schließen, als die schematische Angliederung an das Parodiewesen besagt.

Wichtig ist für die Stilgeschichte der Gattung in Wien jedenfalls das Eingreifen einer Persönlichkeit vom Range Josef Haydns, dessen Beziehungen zu Kurz-Bernardon zugleich so ziemlich das Einzige darstellen, was namentlich von der Komponistentätigkeit in der deutschen Komödie glaubwürdig bezeugt ist. Sowohl Griesinger, als auch Dies berichten (1810) mit Einzelzügen die erste Begegnung zwischen dem jungen Haydn und dem Wiener Bernardon, die zur Mitarbeit Haydns bei einer deutschen Komödie und zu seiner ersten größeren Einnahme durch Komponistenarbeit führte. Dies erzählt am Schluß des vierten Besuchs, den 9. Mai 1805, folgendes:

„Haydn setzte ungefähr im 21sten Jahre seines Alters eine komische Oper in deutscher Sprache in Musik. Dieses erste Produkt für die Bühne führte den Titel: Der krumme Teufel und wurde auf eine sonderbare Art veranlaßt. Kurz, ein deutsches Theatergenie, trieb damals sein Wesen im alten Theater am Kärntnertore und belustigte das Publikum in der Rolle des Bernardon. Er hatte vom jungen Haydn mit vielem Lobe reden hören; das reizte ihn, dessen Bekanntschaft zu suchen. Ein lustiger Vorfall

[29]) Von Erich Schmid im Jahrbuch für das deutsche Altertum, 1881, S. 238 zuerst aufgedeckt.

[30]) In den Musikgeschichtlichen Aufsätzen, Berlin 1894, S. 388 (Vtjschr. f. M. W. I, 1884) Sperontes singende Muse an der Pleiße.



verschaffte ihm bald Gelegenheit, seinen Wunsch zu befriedigen. Kurz hatte eine schöne Frau, die so gefällig war, von jungen Tonkünstlern Nachtmusiken anzunehmen. Auch der junge Haydn brachte derselben ein Ständchen, wodurch sich nicht nur die Frau, sondern auch Kurz geehrt hielten. Letzterer suchte Haydns nähere Bekanntschaft. Beide Personen fanden sich, Haydn mußte dem Kurz in die Wohnung folgen. „Setzen Sie sich zum Flügel und begleiten Sie die Pantomime, die ich Ihnen vormachen werde, mit einer passenden Musik. Stellen Sie sich vor, Bernardon sei ins Wasser gefallen und suchte sich durch Schwimmen zu retten." Nun ruft er seinen Bedienten, wirft sich mit dem Bauch quer über einen Sessel; läßt den Stuhl von dem Bedienten im Zimmer hin- und herziehen und bewegt sich, während Haydn im Sechsachteltakt das Spiel der Wellen und das Schwimmen ausdrückt, mit Armen und Beinen wie ein Schwimmender. Plötzlich springt Bernardon auf, umarmt Haydn und erstickt ihn beinahe mit Küssen. „Haydn, Sie sind ein Mann für mich! Sie müssen mir eine Oper schreiben!" So entstand der krumme Teufel, Haydn erhielt 25 Dukaten dafür und hielt sich für sehr reich. Diese Oper wurde mit großem Beifall zweimal aufgeführt und darauf wegen beleidigender Anzüglichkeiten im Text verboten."

Ganz ähnlich lautet die Mitteilung bei Griesinger, wo nur das Alter Haydns mit 19 Jahren richtiger angegeben ist, denn der krumme Teufel ist wohl Ende 1751 oder Anfang 1752 anzusetzen, weil er im *„Répertoire"* — übrigens, wie erwähnt, auch in T. — fehlt[31]). Griesinger nennt das Stück gleichfalls nur den „krummen Teufel". Das oben erwähnte Textbuch, das uns erhalten ist, führt den Titel „Der neue krumme Teufel" und stimmt überein mit einem ebenfalls noch erhaltenen Buch von 1770. Pohl hat nun nach diesem „neuen krummen Teufel" in das Stück eingehend eingeführt, indem er stillschweigend voraussetzt, daß es der Aufführung von 1751 zugrunde gelegen sei. Dem kann aber nicht so sein, schon der äußere Grund, daß im Personenverzeichnis einmal die Teresa Kurz vorkommt, während Haydn der ersten Frau Kurzens — Franziska — das Ständchen brachte, hat die Datierung des Textbuches auf 1758 veranlaßt, es gibt aber auch schwerwiegende innere Gründe, die beweisen, daß das Textbuch von 1758 überhaupt eine neue, erweiterte Fassung des ursprünglichen (unbekannten) Textes bietet, daß also von

[31]) Das „Repertoire" nennt allerdings als Nr. 26 *„Le diable marié"*, bei Sonnleithner als „Der Teufel als Ehemann", Posse mit Gesang, Maschinen und einem Kinderballett grotesker Pagoden erwähnt. Im französischen Theater wurde 1752 Marc Antoine Le Grands Komödie *„Belphegor"* gegeben, mit Divertissements an den Aktschlüssen. (Vgl. mein Buch „Durazzo und Gluck im Burgtheater", Wien 1925, Amalthea-Verlag). — Im zweiten Divertissement erscheint der Schatten der Gattin des Arlequin, — Le Grands Stück ist 1721 in Paris als *„Belphegor ou la descente d'Arlequin aux Enfers"* zur Erstaufführung gelangt. Es wäre nicht undenkbar, daß der ursprüngliche „krumme Teufel" Haydns eine Parodie der Belphegorfigur bedeutete, während der „neue krumme Teufel" der wie wir sahen schon früher in T auftauchende Asmodeus war.

Kurz 1751 ein „krummer Teufel" und 1758 ein „neuer krummer Teufel" geschrieben wurde. Da ist einmal die Kinderpantomime. 1751 waren die Kinder des Kurz noch gar nicht in der Lage, Theater zu spielen, sie zählten damals 4, 5 und 6 Jahre, erst einige Jahre später fällt, wie wir hörten, das Auftreten der drei Kleinen. Die Pantomime ist erst 1758 dazugekommen und ebenso verhält es sich mit dem italienischen — dreistimmigen — Intermezzo *„Il vecchio ingannato"*, worin Teresina als Bettina auftrat. Hier sind nämlich Arientexte von Goldoni entlehnt, die eine zeitliche Bestimmung ermöglichen. Während die Arie *„M'ha detto la mia mamma"* in *„Il Conte Caramella"* von 1749 zu Hause ist, stammt die Arie *„Quanti son gl'anni"* aus *„Il viaggiatore ridicolo"* und aus dem Jahre 1757! Aber auch im Text der Hauptkomödie sind Arienanleihen feststellbar, die einer späteren Zeit als 1751 angehören, wie Fiammettas *„A Bulogna nos dà"*, entnommen aus Goldinis *„Le Virtuose ridicole"* von 1752! (Kurz liebt es geradezu, italienische Originalarien — wohl Text und Musik — in seine Burlesken einzubeziehen. Goldoni ist sein Hauptlieferant, in den „Luftgeistern" z. B. wird eine Arie aus den *„Pescatrici" („Non sarebbe cosa strana)* und ein Duett aus dem *„Conte Caramella" („Non è ver, non son crudele")* zitiert, in der „von Minerva beschützten Unschuld" ein Duett aus *„La calamità dè cuori („Hò nel cor un non sò che").* In dieser Komödie ist sogar Metastasio beschworen — *„Ah non so io che parlo"* — aus dem *„Ezio"*.) Nun ist im Textdruck von 1758 ausdrücklich die Komposition der Musik von Opera comique und Pantomime Josef Haydn zugesprochen (auf dem Nürnberger Theaterzettel von 1766 steht der Vorname Carlo), so daß daraus folgt, daß Haydn sowohl 1751, als auch 1758 für Bernardon gearbeitet hat, daß also die gemeinsame Betätigung nicht vorübergehend und auf einen einzigen Versuch beschränkt war. Zwischen den genannten zeitlichen Grenzen sind aber die nun veröffentlichten Gesänge aus M. entstanden. Es ist wohl naheliegend, daß der mittellose Jüngling eine so gut bezahlte Beschäftigung weiter gepflegt haben wird, wiewohl er sie später allerdings, wie seine ganze kümmerliche Jugend, möglichst zu verschleiern trachtete. Ist ja auch seine Verbindung mit den welschen Komödianten in Eisenstadt von 1762, mit Schikaneder — die Pantomime „Der Zauberbrunn", Deutsche Schaubühne 78 —, mit dem Eisenstädter Marionettentheater nur in ganz dunklen Umrissen überliefert. Immerhin kündete der Kopist Simon Haschke 1774 im Wiener Diarium (Anhang zu Nr. 18) fünf kleine Operetten von H. Haydn an, die nicht genauer bezeichnet sind, also auch Bernardoniaden gewesen sein können.

„Bey Simon Haschke[32]), Musiko und Copisten in den 3 Hütten zu St. Ulrich, sind allezeit zu haben: eine Quantität Sinfonien, als von Hrn. Ordenitz, Hofmann, Ditters, Hayden, Vanhal, Gasmann,

[32]) Im Wiener Diarium 1776, Nr. 67, steht seine Todesanzeige vom 16. August 1776, zu St. Ullrich Nr. 17, alt 49 Jahre. Demnach war er 1727 geboren.

van Maldere, Baach, Gluck, Toeski, Holzbauer, Ziegler, Gossec, Abbe Neumann, Canabich, Fils etc. Concerten, Concertini, auf allerhand Instrumenten, dann a quatro, a tre, von Hrn. Hayden 5 kleine Operetta, von andern Meistern Cantaten und Arien, von Hrn. Stefan neue Schlagconcerten, nebst den Duet, wie auch von andern Meistern Schlagconcerten, um billige Preise; auch sind 2 Fagotti von Rokobauer, einer links, der andere rechts in Commission zu verkaufen."

Die Partitur vom „neuen krummen Teufel" war vor hundert Jahren in Eisenstadt noch vorhanden[33]). Jedenfalls ist das, was uns als Jugendwerk Haydns bis zu seiner ersten Symphonie im Jahre 1759 bekannt ist, für ein so kräftiges und ursprüngliches Genie ganz unwahrscheinlich wenig, es ist in 18 Streichquartetten, einer Messe und einem — verlorenen — Quintett für Nachtmusik erschöpft, — abgesehen vom „krummen Teufel".

Dadurch fehlt aber auch brauchbares stilistisches Vergleichsmaterial, das für Haydn demnach ebenso mangelt, wie für die volkstümliche Theatermusik vor ihm und um ihn herum. Wichtig ist jedoch die oben ausgeführte Veränderung der textlichen Unterlagen in den Kurzschen Stücken des 4. Bandes von T im Sinne freierer musikalischer Anlage, die zeitlich mit dem Zusammenwirken von Haydn mit Bernardon zusammenfällt, sowie die starke Persönlichkeit, die aus der musikalischen Gestaltung in M. hervorleuchtet und in Melodik, Satztechnik und Formgebung zutage tritt. Melodische Wegweiser, wie etwa das Auftreten des Volkshymnenschlußteils im Duett „Böses Weib, zurück", oder gemeinsame Fäden zu den Streichquartetten für den Freiherrn von Fürnberg — insbesondere zu den Finalesätzen derselben — fallen dabei weniger ins Gewicht, als die ganze jugendfrische, leichte und doch kühne Art der Behandlung stilistischer Probleme. Sie zielt darauf hin, die deutsche Burleske mit einer freigefügten, selbstständigen Kunstmusik zum Singspiel zu erheben, und läuft in dieser Absicht gleich mit den Bestrebungen, die ungefähr gleichzeitig in Paris durch Rousseau und Dauvergne, in Leipzig durch Standfuß vertreten sind. Allerdings konnten wir aus den Texten schließen, daß in Wien auf früheren Versuchen in dieser Richtung weitergebaut wurde. Die Mittel sind aber hier ungleich reicher als in Frankreich oder im Reich, was gleichfalls der noch in Dunkel gehüllten Vorgeschichte gutzuschreiben sein dürfte. Es gilt dabei hauptsächlich, einmal den reichen Born der Wiener Volksmusik in künstlerische Fassung zu zwingen — eine Aufgabe, der Haydn zeitlebens anhing wie kein anderer —, dann dem ungezügelten Flug der Stegreifphantastik standzuhalten und die steten Travestierungslaunen der Gattung musikalisch wirksam und witzig zu bewältigen. Neben Haydn kämen als Komponisten in erster Linie zwei Männer in Betracht, über

[33]) Vgl. Allgemeine musikalische Zeitung 1827, S. 819.



deren Jugend gleichfalls dichtes Dunkel liegt, das auch durch sorgfältige Archivstudien nicht erheblich zu lichten war, nämlich Josef Starzer, geboren 1727, gestorben Wien 22. April 1787[34]), und Franz Aspelmayr, geboren 1728, gestorben Wien, 29. Juli 1786[35]). Starzer lebte bis 1760 in Wien und war in den fünfziger Jahren Violinist und Ballettkomponist am französischen Theater, was gegen seine Tätigkeit bei der deutschen Komödie spricht, Aspelmayr hingegen wird erst 1761 als Ballettkomponist am deutschen Theater verpflichtet — als Nachfolger Glucks. Das Textbuch zu Weiskerns „Bernardon, der verliebte Weiberfeind" nennt Adalbert Fauner als Komponisten. Dieser Fauner war Regenschori bei den P. P. Trinitariern und wurde laut Totenprotokoll bei St. Stefan (Bd. 29) am 13. März 1769 am Stefansfreithof begraben. Am 15. Jänner 1754 hat er — als Wittiber — bei St. Stefan geheiratet. (Freundliche Mitteilung von Dr. Adolf Koczirz.)

Im folgenden sei nun die im nächsten Denkmälerband zu veröffentlichende Auswahl von Bernardon-Musik überblickt, wobei zunächst eine Reihe von Stücken mehr oder weniger konventioneller Stilrichtung ausgeschieden sei, die fremde Einflußvorbilder erkennen lassen. Da ist mit einer Nummer zu beginnen, die offenkundig aus der Tanzausdeutung des Speronteskreises herauswächst, nämlich das Katzenduett „Hier steh' ich, arme Katz". Eine anspruchslose, etwas zopfige Tanzweise im Allemandencharakter läuft als Strophenlied von leichter, coupletartiger Haltung ab, bei gleichförmig viertaktiger Gliederung der Strophe in vier Viertakter, deren vorletzter zwei Hälften von steigender Stufensequenz umfaßt, während der engsequenzierende Refrainschluß wiederholt wird. Das Ritornell hat demgegenüber längeren Athem und ausgesprochen altklassischen Melodiebau. Das Vorkommen des Textes in einem früheren Band von T (s. o., S. 31) läßt die Vermutung offen, ob hier nicht auch die ältere Komposition übernommen sein sollte. Das Coupletlied Bernardons „Man glaubt vielleicht, ich bin nicht gscheid" trägt wiederum seine stilistische Herkunft vom italienischen Intermezzo der Conti-Caldara-Zeit an der Stirn, indem es den steifbeinigen Schritt der älteren Buffomusik wahrt, mit sinnfälligen Unisonoschlüssen, darunter aber Redikte und jüngeres Rokokogeklingel einmischt. Die Form reiht drei unabhängige Teile aneinander, erster und letzter beruhen auf Wiederholung je eines Sätzchens, der mittlere, dessen Gesang parlandomäßig auf einem Ton haften bleibt, ersetzt die Wiederholung durch stufenweise sinkende Sequenz. Zwischenritornelle und Nachspiel pflücken bunt aus dem Anfangsritornell. An Contis Humor gemahnt auch der barocke Gesang mit dem Eselsrefrain: „Wie, träum' ich, oder ist es wahr?" in G-moll, in dem Nachahmungs- und Engführungstechnik gehandhabt wird und der Satz von sonst meist zwei Stim-

[34]) Wiener Zeitung 1787, S. 998. Gestorben am Neuenmarkt Nr. 1113, 60 Jahre alt.
[35]) Wiener Zeitung 1786, S. 1862. Gestorben Wollzeile Nr. 831, 58 Jahre alt.

men zur Dreistimmigkeit aufrückt. Der Instrumentalpart mit den geteilten Violinen nimmt überhaupt breiten Raum ein, im Unisono springen dabei verminderte Intervalle ins Ohr. Die Formgliederung erfolgt eindringlich durch Tempowechsel, die Melodiebögen des Anfangs greifen phantastisch weit aus, darauf folgt eine engmaschigere Partie, der Adagiorefrain mit dem komischen Echo wird wiederholt. Den Neapolitanischen Kanzonetten, die als „Ariettes" in der französischen Opera comique große Mode wurden, ist schließlich Miriles Da Capo-Arie mit ihrem Sprachmischungstext nachgebildet, „Du könntest zwar vor allen *il mio caro* sein"; das lange Vorspiel ist mit gegensätzlicher Thematik gespeist, während die Da Capo-Form der italienischen Arie vor 1750 entspricht; der Hauptsatz zweiteilig, mit barocken Zwischenspielen, im zweiten Teil mit ansehnlicher Koloratur, beide Teile aber thematisch unabhängig voneinander, der Mittelsatz in der parallelen Molltonart, thematisch an den zweiten Teil des Hauptsatzes angelehnt, mit gegensätzlicher, nämlich pathetischer Ausdrucksfärbung.

Eine andere, wichtigere Gruppe von Liedern wurzelt voll in der Wiener Volksmusik. Dazu gehört das ungestüm-frische Dumme Jackerl-Lied, „O jegerl, boz tausend", das im Zwischen- und Nachspiel einen unverblümten Ländler anstimmt. Die Form ist dabei frei, sie bindet Strophe und Variationsstrophe: Die Strophe reiht an einen glatt wiederholten Viertakter zwei nur im Abschluß auseinandergehende viertaktige Sätzchen und ist zuvor als Vorspiel instrumental vorgetragen; die Variation beginnt wie die Strophe, aber ohne Wiederholung, und wandelt dann Einzelglieder ab, unter stetem Vordrängen von Ländlerzwischentakten, bringt neue Gedanken bei, darunter das oben erwähnte klopfende Parlando, und schließt mit Steigerung ab. Ein sentimentales Seitenstück zu dieser Arie bietet das gleichfalls durchaus volkstümliche Graserlied: „Ach, ihr Gnaden, Exzellenzen". Seine Melodie gehört als Vorglied zum Soldatenlied „Morgenrot" von Hauff (1824), dem ein schwäbisches Volkslied aus dem Neckartal: „Ach, wie bald schwindet Schönheit und Gestalt" zugrunde liegt. Dieses Volkslied geht wieder auf ein Lied J. Christian Günthers (1695—1723) zurück, das 1751 gedruckt wurde. Die Singweise ist von Böhme[36]) zuerst in Serigs Linderbuch, 1827, nachgewiesen. Bezeichnend ist der Melodiekopf mit stufenweise steigender Taktsequenz. Die Form des Graserliedes stellt zwischen zwei thematisch verschiedene achttaktige Perioden[37]) einen das Anfangsthema variierenden viertaktigen Satz. Aber auch die zweite Periode, deren abschließender Viertakter wiederholt ist, läßt sich als freiere Variation des Hauptthemas bestimmen. Das Ritornell fügt an das Thema einen manirierten Anhang mit lombardischer Figuration an. — Das Wiener Couplet zeigt sich auf sehr wohlgepflegter Höhe im Dreidienerlied „Wir haben drei Diener", das außer-

[36]) Deutscher Liederhort, II. Band, S. 521—2. Leipzig 1893.

[37]) Periode im Sinne melodischer Entsprechung, also gleicher Anfangstakte.



gewöhnlich flott und geschickt hingeworfen ist. Die Form streift ans Rondo und liebt dabei viertaktige Redikte. Eine achttaktige Periodenstrophe tritt zweimal auf, jedesmal gefolgt von einer Episode in Gestalt eines zweimal gesungenen Viertakters mit geklopftem Rhythmus. Diese Episodenpartie steht zuerst in der Dominante, dann in der Mollparallelen und abschließend kehrt das Lied zum Hauptthema zurück, das variiert in zwei Viertaktern mit Redikten anklingt. Hochstilisierter volkstümlicher Tanz lebt ferner im kunstvollen Refrainlied *„Amor vincit omnia"*. Die Form ist zweiteilig, zwei korrespondierende Fünftakter mit fröhlicher wohlgespannter Melodie füllen den ersten, auf der Dominante endenden Abschnitt, während der zweite — nach einem Ritornell — von vier treffend vorbereitenden Takten aus den fünftaktigen, doppelt gesungenen Refrain erreicht, dessen dreimalige Terzfallsequenz auf *Amor* in schmachtenden Synkopen niedergleitet. — Das höchststehende und eigenartigste Gebilde in diesem Zusammenhang ist Bernardons Weltklage als Bruder des Demokritus „Ach du arme Welt". Der Vorwurf knüpft an ältere Dialoge zwischen dem weinenden Heraclitos und dem lachenden Demokritos an, z. B. an Carissimis Duo, wie auch an die Vorliebe für den lachenden Philosophen in der Wiener Oper. Die Musik legt ein freies Da Capo-Stück vor, das mit einem melancholischen G-Moll-Adagio beginnt und zu diesem nach starkem Stimmungsumschlag am Schluß kurz wieder zurückkehrt. Der weit ausgesponnene Satz zu Anfang überrascht gleich durch die Wendung der Themenexposition von G-Moll nach B-Dur, er gestaltet sich dann zweiteilig mit Ritornelleinschnitt, analog einem Arienhauptsatz, das Da Capo ist beschränkt auf Themenkopf und Kadenzredikt, worauf das Nachspiel klanglich erstirbt (perdendosi). Im stärksten Gegensatz steht die unvermittelt hereinpolternde Mittelpartie, in der quodlibetartig eine Folge von Nationaltänzen vorüberzieht: Steirisch, Schwäbisch, Hannakisch, Slowakisch und endlich ein Deutscher, ein Walzer! Jeder Tanz wird gesungen und im Nachspiel getanzt. Von der blutleeren Tanzparodie des Sperontes ist aber diese lebensvolle Gestaltung himmelweit entfernt.

Eine dritte, gleichfalls bedeutsame Reihe von Gesängen wächst aus der Travestie heraus. So gleich das Akkompagnato der Richterin von Bergenthal, das im Mittelpunkt einer großen Spielszene Bernardons steht. Die übliche Rezitativtechnik mit voll ausgebauter, gewichtiger Hinstellung eines Akkords, Sequenzierungen, Unisonogängen, Tremolo, Tempowechsel und phrygischer Kadenz umgibt scheinbar ernsthaft das närrische Kauderwelsch des Falsettgesanges. — Die Verspottung einer *aria agitata* bezweckt Bernardons Abwehr „Zurück, ich sag' euch", u. zw. wird hier jene Erregungsarie parodiert, die sich in rezitativischem, stockendem Gesang genügt. Ein besonders langes Ritornell breitet im Thema das kleingliederige Motivmosaik der Venezianer aus, und läßt es auch in den Baß überspringen. So sind 9 und 14 Takte mit stürmischen Tonfiguren

gefüllt, die wohl auf die Mimik des Komikers berechnet waren. Dynamisch ist ein schnelles *Crescendo* vom p zu ff verlangt, das Orchester wirft Horntöne ein. Diese Buffoarie ist zweiteilig mit leichten Beziehungen der beiden Teile, in der zweiten Partie verdichten sich die kurzen Bewegungen der *musica bernesca* zum viermaligen Abhaspeln eines und desselben Taktes. — Ein ganz ähnliches eckiges, marionettenhaft hölzernes Wesen hat der zweite Abschnitt des komischen Gelsenlamentos an sich, das der auf der Gelseninsel angeschmiedete Bernardon singt: „Die Braut zu vergessen". Es ist zweisätzig. Das Lamento selbst — wieder G-Moll — hat runde Züge durch weitreichende Melodiebögen, die im Gesang fauxbourdonmäßig abfallen. Das dann mit Takt- und Tempowechsel gegensätzlich einfallende Allegro zuckt ungeduldig in kleinen Wiederholungen, stürzt sich in Sequenzketten und zum Schluß in langwierige Kadenzbekräftigungen.

Auch drei der Duette haben karikierende Haltung. Das Schattenduett „Könnt ich mich geliebter Schatten" nimmt die beliebten Ombraszenen der *opera seria* aufs Korn. Wie in den meisten Ensemblestücken von M schmiegt sich die Musik frei und leichtbeschwingt an Situation und Text an und daraus ergibt sich ein auffallend lockeres, elastisches Formgefüge. Ein langes, klagendes C-Moll-Ritornell mit sordinierten Geigen leitet das *Adagio* ein, in dem schließlich ein unheimliches *Crescendo* aufbraust, aber in der Kadenz alsbald wieder erlischt. Die erste Hälfte des Ritornells mit Kadenz in der parallelen Es-Tonart kehrt nun als erster Abschnitt getreu wieder: Rosalba klagt um den verlorenen Bernardon, Das Zwischenspiel bekräftigt mit geklopften Sextolen die unheimliche Stimmung (das Theater verfinstert sich wohl dabei), bei der modulatorischen Rückung nach der Es-Dur-Kadenz erscheint plötzlich der ersehnte Schatten, der in der Art eines Rameauschen Orakels starr auf einem Ton deklamiert und dann pathetische Unisonoposen annimmt. Auf einmal schlägt die scheinbar ernste Situation deutlich ins Possenhafte um, die Dämpfer werden abgehoben, ein Gassenhauer fällt mit ausgelassenen *Allegretto*-Takten ein (zweiter Abschnitt). Diese ungeschlachte Wiedersehensfreude hält sich an G-Dur, Bernardons Geisterwesen verursacht aber Adagio- und Andante-Einschübe in C-Moll und G-Moll (Mollecho). Nach einem seriösen Ritornell wird wieder in einem C-Moll-*Adagio* rührender Abschied genommen (dritter Abschnitt). Bernardon versinkt endlich, der Schluß vertropft im *Decrescendo*. — Ähnliche Formfreiheit beherrscht auch die beiden großen Racheduette. Sie lassen übertriebene Eifersuchtsausbrüche auf die komische Figur los, die dem wütenden Rasen der Partnerin restlos preisgegeben ist. Die Musik spendet reichlich Mittel des erregten Opernstils aus. Isabella, vor Rache rasend, bedrängt den Hanswurst: „Ich fühle in der Brust ein rechtes Höllenfeuer". Die Komposition folgt dem Text wieder freizügig, sie gliedert sich ähnlich der des Schattenduetts in drei unabhängige große Abschnitte, mit häufigen Tempoumschlägen,

entsprechend der Situation. Das feurige Skalenthema zu Anfang steigt dreimal auf, die erste zaghafte Annäherung Hanswursts endet in der Dominanttonart. Nach vorübergehender Beruhigung poltert der zweite Abschnitt mit Ungestüm herein: „Fort Basilisk", u. zw. wieder in der Haupttonart, mit zarter thematischer Fädelung an den Anfang, Hanswurst prallt zurück, dann wechselt kurze Aufheiterung mit neuem Sturm. Im dritten Abschnitt (Allegretto) zuckt die Raserei zunächst in einem Zweitaktredikt auf und verbohrt sich dann in eine sechsmalige Taktwiederholung, um dann in einer breiten Polka, die schließlich zu zweit gesungen wird, auszuklingen. — Das Duett der verkleideten Einsiedlerin Rosalba mit Bernardon „Mir ist die Welt zu klein" hat die weiteste Fassung. Auch dieses ist klar dreiteilig disponiert und an die Technik des geteilten Finales gewiesen. Das erste Glied besteht aus einem langgestreckten Allegro, das eingeführt wird durch einen großgeschwungenen Arienhauptsatzteil Rosalbas, regelrecht von Tonika zur Dominante gespannt, wobei die Spitzenführung mit dem großen Stimmsprung vom dreigestrichenen C herab aus dem Arsenal der großen, pathetischen Arie stammt. Erst nach dem Ritornell bricht die Arie ab und Bernardons chromatische Zwischenrufe verändern das Bild, in dem dann den emphatischen Betonungsdehnungen der Sängerin — lauter Halbe — sein kleinlautes Mollecho gegenübertritt. Der zu zweit gesungene Schluß rückt von Moll nach Dur zurück und schüttet geschwätzige Kadenzwiederholungen aus. Das zweite, gleichfalls weitschweifige Glied zieht wesentlich ruhigere Stimmung auf. Ein menuettartiges Andante in der Unterdominanttonart (B-Dur) schmeichelt um den verdutzten Bernardon, nach einer erregteren D-Moll-Partie wird die Haupttonart (F-Dur) wieder erreicht, Rosalba orakelt schließlich unter Pizzikatobegleitung vom Rätsel ihrer Persönlichkeit. Nach einem lydischen Schluß reiht sich das dramatisch belebte dritte Glied an. Das lustige Fragespiel mit Bernardons Namensdeutung aus den wechselnden Vokalen vollzieht sich in einem knappen A-Moll-Allegro unter wallenden Unisonogängen, die Lösung des Rätsels, wobei sich Rosalba unter silbenweiser Preisgabe ihres Namens demaskiert, erfolgt in einigen Takten eines A-Moll-Adagios mit Hoketusschlägen und nachfolgendem Parlandoanhang — dann entschwindet die kaum Gefundene wie Papagena vor Papageno, und Bernardon gerät in einem kurzen Allegro in der Haupttonart aus dem Häuschen, wobei der Abschluß im Nachspiel aufgesogen ist, indem dieses mit vier stockenden Akkorden die Ergänzung zum schnell abbrechenden Gesang Bernardons gibt. Auf seine letzten Worte „und ich bin" erscheint als Antwort das zu den genannten Akkorden silbenweise aufflammende Transparent: „Ein — gan — zer — Narr!" In diesem Scherz blinzelt die Praxis der Pariser *„Pièces par Écriteaux"* in das Wiener Stegreifstück.

Einfacher ist die Anlage des Zankduetts zwischen Mirile und Bernardon: „Böses Weib, zurück". Ein langes, auf szenisches Spiel

berechnetes Ritornell eröffnet, das thematisch durch die Melodiespinnung aus einzelnen Taktmotiven dem altklassischen Stil nahesteht, während die starke Gegensätzlichkeit der Mittelpartie („dolce") jüngere Bestrebungen zur Geltung bringt. Der Gesangsteil pflegt volkstümliche Melodik, er beginnt mit einer zweimal gesungenen Dreiergruppe und dehnt die Form durch Wiederholungen von Acht- und Viertaktern; sie zerfällt in zwei Teile, der erste moduliert von Tonika zur Dominante und gliedert sich in zwei Unterabschnitte, beide eingeleitet von Taktwiederholungen (Schema [:3:] + 4 Halbschluß; [:8:] + 4 Kadenz in der Dominante). Der zweite Teil moduliert in einem zweimaligen Viertakter in die Haupttonart zurück und gipfelt im a due gesungenen Refrain. Der melodische Höhepunkt — die obengenannte Volkshymnenweise — ist schon im Nachsatz des Duettanfangs vorbereitet (Schema [:4:] Halbschluß; [:2:] + [:2:] + 4 + [:4:]).

Zu den handlungsgetränkten, durchkomponierten Stücken zählt hingegen noch das Quartettfinale „Zweimal hab' ich dich verloren", das wieder eine Folge oder Kette von Einzelgliedern vorbeiführt. Rosalba beginnt mit einem menuettartigen Andante, das einen achttaktigen Satz dreimal nacheinander anstimmt und durch Bernardons unerwartetes Erscheinen (4 Adagiotakte) abgebrochen wird. Ein viertaktiges Allegro in Polkarhythmus malt dann karikierend seine Überraschung über die Situation. Rosalbas komischer Schrecken macht sich in einem gedehnten Ausruf ohne jede Begleitung (Adagio) Luft, worauf Bernardon in einem kurzen Galopp (Presto [:2:] + 2 Takte) wütet und bald wieder in eine Adagioklage über die Untreue der Weiber überspringt ([:2:] Takte). Daran schließt sich ein achttaktiges Polkaritornell, worauf in einigen wenigen Takten (Andante—Adagio—Presto—Adagio) die Aussprache zwischen Bernardon und Rosalba zu Ende geführt und durch ein abermaliges achttaktiges Allegrozwischenspiel in der Haupttonart bekräftigt wird. In leichtem Konversationston spinnt sich nun ein Wechselgesang an (G-Moll-Allegretto), der Dialog wendet das neue Thema im weiteren Verlauf nach B-Dur (Haupttonart) zurück — Dorinte nimmt das Wort — Octavio beteiligt sich bei neuem Tempowechsel. Den Schluß singen alle vier Personen gemeinsam zweistimmig. Er ist ein Abschiedskompliment an das Publikum.

In seiner übermütig kichernden Weise lacht uns der Schelmengeist des alten Wien lustig entgegen, dessen vielseitige musikalischen Blüten wir nun wieder aufgedeckt vor uns ausgebreitet haben. Sie können selbst neben den gleichzeitigen italienischen Leistungen auf komischem Gebiet mit Ehren bestehn. Nun wir in diese volkstümliche Musikkultur Wiens Einblick haben, verstehen wir die spätere schroffe Ablehnung der nüchterneren, ärmlicheren norddeutschen Singspielmanier des Hillerkreises in der Kaiserstadt besser, war man doch hier reichere Kost gewöhnt. So wendet sich der längere Aufsatz „Von dem Wienerischen Geschmack in der Musik" im Wienerischen Diarium, Anhang zu Nr. 84 von 1766 scharf gegen die norddeutsche Kritik.

Da heißt es unter anderem: „Es sind seit kurzem Leute in Deutschland entstanden, welche durch ihre parteiische Kritik in der Musik unfühlbar gegen offenbare Schönheiten geblieben sind. Leute, die dem Einsiedler des Diderot gleichen, der in einem Tale wohnte, das auf allen Seiten von Hügeln eingeschlossen war. Wenn er sich auf einem Beine umdrehte und mit einem Blick seinen engen Horizont überschaute, so rief er: ich weiß alles, ich habe alles gesehen. Als er einstens auf einen seiner Hügel stieg, um gewisse Gegenstände in der Nähe zu betrachten, so sah er mit Erstaunen, welch ein unermeßlicher Raum sich um und über ihn verbreitete; nunmehr rief er: ich weiß nichts, ich habe nichts gesehen." Auch Glucks Versuche im heiteren Theaterfache, die allerdings an das trockenere französische Genre gebunden waren, erkennen wir nun von der heimischen Schwesterkunst berührt, die in ihrer weiteren Entwicklung und Bedeutung für die Deutsche Oper im großen ganzen längst bekannt und gewürdigt war. In der Erkenntnis ihrer Frühgeschichte konnten wir mit diesen Feststellungen einen wichtigen Schritt vorwärts tun.

Über die Modulation und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts*).

Von Rita Kurzmann.

Die vorliegende stilkritische Untersuchung, die einen der stilbildenden Faktoren getrennt von anderen verfolgt[1]), war durch das gegebene Material gezwungen die Aufgabe in Beziehung auf Chronologie und Form zu behandeln, nicht die modulatorischen Wendungen, um die es sich hier in erster Linie handelt, als Ding an sich aufzustellen, wie es vielleicht bei einer derartigen Arbeit erwartet werden dürfte. Was das Chronologische betrifft, wird es bei der Entwicklung Mozarts nicht wundernehmen, daß Wendungen der reifen Werke nicht gemeinsam mit denen früherer besprochen werden können; diesbezüglich mußte zwar in Anbetracht des gegebenen knappen Raumes eine Zusammenfassung größerer Zeitabschnitte gemacht werden, was allerdings durch den Umstand erleichtert ward, daß die Entwicklung von Modulation und Harmonik nur in größeren Abständen vor sich geht, nicht wie die anderer Kriterien, die Wyzewa und S. Foix[2]) und auch Abert[3]) veranlaßten zahlreiche Stilperioden zu unterscheiden. Ebenso wichtig wie das chronologische ist aber auch das formale Moment; die Modulation ist nicht als Ding an sich zu nehmen, sie steht vielmehr in enger Relation zur gegebenen Form. Es ist von größter Wichtigkeit und Bedeutung, nicht daß diese oder jene Wendung überhaupt vorkommt, sondern wo und wann sie auftritt, ob in Durchführung oder Exposition usw.

---

*) Auszug aus einer Wiener Dissertation von 1924. An dem Teil über die Vokalwerke wird von der Verfasserin gegenwärtig gearbeitet. D. L. d. P.

Abkürzungen: K. 550II = Köchel, Thematisches Verzeichnis der Werke Mozarts, Nr. 550, II. Satz. W. S. F. = Wyzewa-Saint-Foix, W. A. Mozart. T = Tonika. D = Dominante usw. DV = Dominantvariante. (Dv = V. Stufe d. D.) Sp = Subdominantparallele und ebenso alle weiteren Kombinationen. Einzelne Groß- oder Kleinbuchstaben bedeuten Dur-, bezw. Molltonarten.

[1]) Vgl. Guido Adler, Methode der Musikgeschichte, S. 35: „Man muß die einzelnen Faktoren in der methodischen Behandlung getrennt erörtern, wenngleich sie ein untrennbares Ganzes sind."

[2]) Théodor de Wyzewa et Georges de Saint Foix, „W. A. Mozart".

[3]) W. A. Mozart von Hermann Abert, V. Ausgabe von O. Jahns Mozart.

Da nun die Sonatenform, vor allem der Allegrosätze[4]), mit ihren Durchführungen der Haupttummelplatz der Modulation ist und in allen anderen Formen qualitativ fast nichts Neues und quantitativ nur ein Teil der Durchführungsmodulationen zu finden ist, wird die folgende Untersuchung ihren Ausgangspunkt jeweils von der Sonatenform nehmen und, um Wiederholungen zu vermeiden, bei anderen nur auf gewisses bereits dort Gesagtes verweisen.

Für die Modulation in der Durchführung selbst ergaben sich als wichtige Gesichtspunkte ihre modulatorische Gliederung, ihr tonartlicher Beginn, ihre Arten, Mittel und Wege, ebenso wie die vorkommenden Tonarten und ihre Verwendung. Diese einzelnen Faktoren sind es auch, die, wie sich zeigen wird, typisch werden, mehr als die Modulation an sich; weitaus charakteristischer hingegen, das heißt immer an den gleichen Stellen in der gleichen Bedeutung wiederkehrend, sind die meisten der harmonischen Wendungen, zu deren Behandlung diese Arbeit, die sich ursprünglich nur der Modulation zuwandte, durch deren innigen Zusammenhang mit der Harmonik gedrängt wurde. Harmonik und Modulation berühren sich in manchen Punkten so sehr, daß nur schwer eine scharfe Grenze zwischen beiden gezogen werden kann. Gewisse Modulationen entwickeln sich aus ursprünglich harmonischen Wendungen, was besonders bei Mozart eingehender gezeigt werden soll, andere harmonische Wendungen, die die Tonart eigentlich nicht verlassen, bereiten eine spätere Modulation vor usw., so daß die im folgenden getrennte Erörterung dieser beiden Gebiete nur dem Raummangel zuzuschreiben ist, der Wiederholungen, die hier unvermeidlich wären, nicht zuläßt; um der Besprechung der Modulation nichts vorwegzunehmen, wurde die Behandlung der Harmonik an den Schluß der Arbeit gesetzt.

Die Werke der Jahre 1763—1773, die, zum Teil in Italien entstanden, die Kompositionen des Wunderkindes umfassen, enthalten an tatsächlicher Modulation herzlich wenig; trotzdem sind sie aber für die folgende Untersuchung von Wichtigkeit, da sie für vieles das Grundgerüst der Entwicklung zeigen und sogar manche Wendungen bringen, die später unverändert wiederkehren. So in den Expositionen der Sonatenformen[5]) (vor allem in Dursätzen), die für die damalige Zeit typische Dominant-Modulation in den Überleitungen, die auf einige wenige Arten auch in allen späteren Expositionen und in allen anderen Fällen der Dominant-Modulation (in Rondos, Menuettsätzen usw.) erfolgt, und zwar 1. durch Tonikalisierung

[4]) Gewisse Unterschiede zwischen Allegro- und langsamen Sätzen der gleichen Form werden im weiteren wohl einigermaßen berücksichtigt werden, hingegen kann auf modulatorische Verschiedenheiten der einzelnen Kompositionsgattungen, die mehr oder weniger auf Satztechnik beruhen, nur im großen und ganzen verwiesen werden.

[5]) Die Sonatenform ist in den früheren dieser Kompositionen noch ziemlich unentwickelt und die Ausdrücke Exposition oder Durchführung daher cum grano salis zu nehmen. Auch die Reprisen sind lange Zeit unvollständig und unterdrücken meistenteils den auf die Dominante modulierenden Teil.

eines Halbschlusses auf der V.[6]) (die Tonikalisierung erfolgt im Seitensatz), 2. mittels diatonischer Modulation durch Umdeutung der Tonika zur IV. Stufe der Dominante (T = D IV) oder durch T VI = D II mit nachfolgender Kadenz, 3. chromatisch, durch Alteration der T zum Leitton der WD (z. B. C-Cis nach D) und mit durchgehender Septim zurück zur D. Bemerkenswerter ist der Übergang zur Durparallele in Mollsätzen, der ohne Modulation durch bloße Gegenüberstellung der V. Stufe der Molltonika zur betreffenden Durparallele erfolgt, eine Gegenüberstellung, die für die Entwicklung der Terzverwandtschaft von Wichtigkeit ist und als harmonisches Charakteristikum noch an anderer Stelle ausführlicher behandelt werden wird. Anderweitige Modulationen, respektive in diesem Rahmen Ausweichungen, sind vorderhand in den Expositionen nicht zu finden, hingegen bieten harmonische Bereicherungen, wie Zwischendominanten, auskomponierte Stufen usw. in den Expositionen der Werke nach der zweiten italienischen Reise einen kleinen Ersatz hiefür und dokumentieren auch hier mehr die Weiterentwicklung als die Modulationen selbst. Von den Reprisen, die die T festhalten, ist vorläufig nur die Vermeidung der Dominant-Modulation zu erwähnen, die dadurch geschieht, daß bei vorangegangenem Halbschluß auf der V. in der Exposition hier die T statt der D erscheint oder, daß die verschiedenen Dominant-Modulationen in der Reprise regelrecht transponiert werden, respektive je nach Länge und Bedeutung der Überleitung schon vorher in die Subdominantregion abgeschwenkt wird.

Die Durchführungen, fast ausnahmslos zweiteilig gegliedert, selbst die bereits an Dimension weitaus gewachsenen der italienischen und nachitalienischen Zeit, wenngleich sie manchmal durch längere Rückleitungen einen Ansatz zur Dreiteilung zeigen, enthalten nur Stufenschritte und kürzere oder weitere Kadenzen, bringen aber doch schon wichtige und bleibende Wendungen. Vor allem erfolgt ihr Beginn bereits in den auch später immer wiederkehrenden und für die ganze Durchführungsmodulation ausschlaggebenden Tonarten; so findet man, abgesehen von den frühesten Kompositionen, in denen der erste Teil der Durchführung das Hauptthema in der D bringt, diese Tonart von den Jahren 1771 bis 1772 an als Durchführungsbeginn fast ausschließlich nur mehr mit neuem, in der Exposition noch nicht vorgekommenem Material und ohne jedwede Modulation, eine Eigenart, die auch in allen reifen Werken immer wiederkehrt[7]).

[6]) Bemerkenswert ist oft hiebei der durchgehende Leitton zur V., der die Nähe der D fühlbarer macht als der bloße Halbschluß.

[7]) Der ästhetische Grund hiefür liegt vielleicht darin, daß ein neuer Gedanke in einer Durchführung an und für sich reizvoll und überraschend genug ist, so daß die Modulation ein überflüssiges Plus wäre, während bei Verwendung von bereits aus der Exposition bekanntem Material die Modulation Notwendigkeit ist und einen Hauptbestandteil der Durchführungsarbeit bildet.

Ebenso typisch ist, vorderhand allerdings noch vereinzelt, der Durchführungseinsatz mit der Mollvariante der D (DV) oder mit einer Unisonorückung, die hier meist zum Leitton der Mollparallele führt. Einen noch vereinzelten und interessanten Fall stellt der erste Satz der Symphonie K. 128 in C-Dur dar, dessen Exposition zwar in der Dominante G schließt, dessen Durchführung aber in Es-Dur, der erniedrigten Obermediante, beginnt. In der Folge geht Mozart nicht so revolutionär vor, sondern schickt der erniedrigten Obermediante, die sich auch hier sogleich als VI. Stufe der DV (oder b VI der D) entpuppt, erst diese Tonart voraus. Immerhin ist dieser Beginn als Vorläufer der reifsten Werke Mozarts festzuhalten. Die Durchführungsmodulationen selbst ergeben vorderhand ausgesprochene Sequenztypen, die schematisch dargestellt, folgende Wege nehmen: (D) — DV (= IV — V) — Sp (= II — V) — T oder D — P (= V — I) — Sp (= II — V) — T oder in den Kompositionen nach der zweiten italienischen Reise bereits als Vereinigung dieser beiden, die Fortführung des ersten Typus bis zur P, sei es durch Fortsetzung der Quintschritte [somit DV (= IV — V) — Sp (= IV — V) — P] oder durch Trugschluß [Sp (= II — V — VI) = P]. Diese Sequenzen enthalten aber gleichzeitig die für Mozart zeitlebens wichtigsten Modulationmittel; die Schritte im Quintenzirkel aufwärts durch Umdeutung einer Tonart zur Subdominante ihrer D (wie DV = Sp IV, in Hinkunft abgekürzt U = IV), ebenso die im Quintenzirkel abwärts, durch Umdeutung einer Stufe zur D ihrer Subdominante (P = Sp V, U = V), was sie entweder in Dur von Natur aus ist oder zu der sie bei Moll erst durch Variantenwechsel gemacht werden muß, ferner als drittes wichtiges Modulationsmittel die Umdeutung einer Tonart zur II. Stufe (wie in den Fällen Sp = T II, U = II), die schrittweise abwärts führt. All diese Wendungen verlassen aber vorderhand die T nicht, so daß nur die Bewegung in Quintschritten oder stufenweise gegeben ist, nicht aber eine wirkliche Modulation; die Quintschritte werden im Gegenteil, sobald sie sich von der T zu entfernen scheinen, durch Variantentausch sogleich wieder tonal gemacht. Dieselben Modulationsmittel und die gleichen Umdeutungen sind es aber auch, durch die Mozart später weitgreifende Modulationen hervorruft und einzig die U = IV und U = V bewirken — rein technisch gesprochen — die stürmische Bewegung in der Durchführung des Finales der G-Moll-Symphonie. Hier noch vereinzelt, später aber ebenso häufig ist auch die Sequenz stufenweise aufwärts, die ursprünglich auf die Quintschrittsequenz zurückgeht[8]) (Einschaltung der V. Stufe als IV. der folgenden), in späteren Kompositionen Mozarts aber chromatisch durch Alteration der betreffenden Stufe zur VII. der folgenden

[8]) W. Fischer („Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils", III. Beiheft der DTOe., S. 33) führt alle stufenweisen Sequenzen auf die Quintschrittsequenz zurück.

(immer mit typisch aufwärtsstrebender Baßführung) bewirkt wird. Die Modulation ist somit in diesen Kompositionen fast durchwegs diatonisch, bis auf einen einzigen aber typischen Fall von Enharmonik im zweiten Satz der Symphonie K. 134, wo durch Leittonwirkung ein Dominantsept- zum übermäßigen Quintsextakkord wird. Die durchlaufenen Tonarten sind nichts als kadenzierende Stufen, von denen nur der Mollparallele, was vieleicht mehr in der Zeit begründet liegt, größere Bedeutung zukommt. Im allgemeinen wäre noch zu sagen, daß die Kompositionen der ersten und zweiten italienischen Reise weitaus flüchtiger sind als die vorhergehenden, ihre Durchführungen sogar der wenigen einfachen, oben angeführten Schritte entbehren, und eine Weiterentwicklung erst nach der zweiten italienischen Reise zu konstatieren ist, die sich allerdings weit mehr in dimensionaler Vergrößerung der Durchführungen, längerem Festhalten der einzelnen Stufen, gewissen harmonischen Bereicherungen usw., kundgibt, als durch tatsächliche, neue Wendungen. Nur der Tonartenkreis wird in manchen Fällen bis zur Mollparallele der D (= Dp) erweitert.

Die folgenden Werke der Jahre 1773 bis 1781 müßten bei einer genaueren Besprechung eigentlich nach ihren Kompositionsgattungen zusammengefaßt werden, und zwar in Divertimenti und Serenaden, die die leichtere Unterhaltungsmusik bilden und besonders in den Jahren 1773 bis 1777 (Salzburger Aufenthalt) reicher vertreten sind, in die weitaus gehaltvolleren Symphonien und Quartette und in die satztechnisch zusammengehörigen Sonaten und Konzerte. Sie alle zeigen gewisse, teils aus dem Inhaltlichen, teils aus dem Satztechnischen hervorgehende kleine modulatorische Differenzen, so die Klavierkompositionen reicheren Gebrauch von Sequenzen, Septakkordfortschreitungen, während die Violinkonzerte weniger auf harmonische Bewegung als auf Melodik angelegt sind, die Symphonien und Quartette wieder zur Kontrapunktik neigen, so daß die Modulation hier, wo sie nicht alleiniges Agens in der Durchführung ist, etwas ruhiger verläuft, die Divertimenti und Serenaden hingegen modulatorisch recht primitiv gestaltet sind, was durch ihren leichteren Charakter und die daher gewählten Lied- oder Variationenformen[9]), nicht zuletzt auch durch manche ihrer Besetzungen (Blechbläser oder Ineinandergreifen mehrerer Orchester) bedingt ist. All diese erst in zweiter Linie in Betracht kommenden Momente müssen aber einer späteren, umfangreicheren Arbeit vorbehalten bleiben, während in diesem Rahmen in erster Linie der Fortentwicklung der Modulation, und zwar wieder vor allem in den Sonaten-

[9]) Die Variationen Mozarts weisen keinerlei modulatorische Veränderungen auf und bringen im Vergleich zum Thema nur kleine harmonische Bereicherungen, wie Durchgänge, Alterationen zu Leittönen usw., kommen daher für diese Arbeit nicht in Betracht. Ebenso konnten die Tanzkompositionen außer acht gelassen werden, da sie über D- oder P-Wendungen nicht hinausgehen, wenngleich besonders die aus späterer Zeit stammenden der harmonischen Charakteristika Mozarts nicht entbehren.

formen das Augenmerk zugewendet werden muß. Den Expositionen fehlt es mit einer einzigen Ausnahme (siehe später) noch immer an nennenswerten Ausweichungen, hingegen treten gewisse harmonische Wendungen auf, die eine bedeutende Bereicherung bilden. Abgesehen von den echt pianistischen Stufenfortschreitungen in den Klavierkompositionen, die Modulation vortäuschen, ohne es wirklich zu sein und so die Expositionen beleben, treten zur Dominant-Modulation aus der Harmonik charakteristische Züge hinzu, so die Mollsubdominante in Dur, in der diatonischen Umdeutung der T als D IV (somit jetzt TV = D IV), gleichsam als betonteres Modulationmittel, ferner die häufige Dominant-Modulation über die T VI als D II und die hiebei kontrastierende Gegenüberstellung der in Dur wie in Moll andersgeschlechtlichen VI. Stufe[10]). Sowohl diese Kontrastwirkungen, die schon zu Beginn der Arbeit erwähnt wurden, als auch die zahlreichen Molltrübungen, zumeist durch die Mollvariante der D, die in den Überleitungen und Seitensätzen, oft auch in beiden (vgl. z. B. Sonate K. 332), zu finden sind und manchmal ganze Quintschrittsequenzen in der Varianttonart ergeben, werden im Zusammenhang mit der Harmonik eingehender behandelt werden. Gerade diese Molltrübungen liegen aber eigentlich an der Grenze von Harmonik und Modulation, da der Dur-Mollwechsel, wenn er auch nur für einen Augenblick auftritt, an und für sich eine neue Tonart, strenge genommen also eine kleine Ausweichung bringt, um so mehr aber ins Gebiet der Modulation übergreift, wenn er eine folgende Modulation vorbereitet, sei es äußerlich, dann somit als wirkliches Modulationsmittel, sei es auch nur quasi innerlich, wie im Andante des Streichquartettes K. 169. Diese interessante Expositionsausweichung, die erste bisher, ist ein Markstein für die Entwicklung der Terzverwandtschaft bei Mozart und sei daher genauer besprochen: einer Dominant-Modulation mit TV als Mollsubdominante (der D) folgt ein Halbschluß auf der V. Stufe[11]), der den Seitensatz mit Tonikalisierung dieses Halbschlusses erwarten läßt; statt dessen aber erscheint nach einer Generalpause die erniedrigte Obermediante F-Dur (Tonika ist D-Dur) und führt erst mit einer stufenweisen Sequenz aufwärts zur Dominante. Dieses F-Dur (TVp) setzt äußerlich scheinbar unvermittelt[12]) ein, ist aber durch die vorhergehende Berührung der TV D-Moll sozusagen innerlich vorbereitet. Ein ganz ähnlicher Trugschluß von der D zu ihrer erniedrigten VI., allerdings vorübergehend und ohne weitere Ausweichung, war auch schon in der Überleitungspartie des ersten Satzes aus dem Streichquartett K. 155[13]) zu finden, ebenso wie in der sogenannten französischen Symphonie (K. 297), Stücke, die gleichfalls in D-Dur

[10]) Vgl. z. B. Klaviersonate K. 332 I oder Violinsonate K. 304 I in den Notenbeispielen 38 und 39.

[11]) Vgl. Notenbeispiel 1.

[12]) Zugrunde liegt ein Trugschluß von der D zu ihrer erniedrigten VI.

[13]) Siehe Notenbeispiel 30

stehen[14]). Diese ursprünglichen Varianteneinführungen, später vorübergehenden und schließlich zur Modulation werdenden Trugschlüsse, sind die Stufen, die, wie im Zusammenhang mit der Harmonik gezeigt werden wird, zur Terzverwandtschaft bei Mozart führen. Die Reprisen bringen vorläufig keinerlei selbständige Modulationen und wiederholen höchstens ein in der Exposition in Dur erschienenes Thema hier in Moll.

Die modulatorische Dreiteilung der Durchführungen, die bereits in den reiferen Kompositionen der Jahre 1770 bis 1773 angebahnt war, bildet sich in den folgenden Werken durch deren allgemeine und dimensionale Entwicklung vollends aus. Die meisten dieser Partien, vor allem sämtliche Klavier- und Klavierviolinsonaten zeigen einen ersten Durchführungsteil selten in der Dominanttonart (und wenn, dann mit neuem Thema!), häufiger mit sogleich einsetzender Modulation bis zur P, einen Mittelteil entweder als Ruhepunkt innerhalb dieser Tonart oder mit Sequenzen zu ihrer Befestigung (mit melodisch vom ersten Teil verschiedenem Material, meist kürzere Sequenzgruppe) und einen dritten, kürzeren oder längeren Rückführungsteil, der modulatorisch weitaus ruhiger verläuft und tonartlich die Reprise vorbereitet. Diese Eigenheit der tonartlichen Vorbereitung der Reprise, sei es durch eine der T nahestehende Tonart (meistens Subdominante), sei es durch einen Orgelpunkt — und dies ein häufiger Fall — auf ihrer V. Stufe, zeigen sämtliche Schlußteile auch aller späteren Mozartschen Durchführungen, mit einer einzigen Ausnahme, dem letzten Satz der großen G-Moll-Symphonie (siehe später). Von der eben beschriebenen modulatorischen Dreigliederung[15]) weichen nur einige Konzerte und eine Gruppe von Symphonien und Streichquartetten ab, deren Durchführungen eine fortlaufende Sequenz bilden, die nur durch die Kadenz zur Mollparallele (hier mit übermäßigem Quintsextakkord zu deren V.) einen Einschnitt aufweist, um dann sogleich eine kurze Rückleitung zur Reprise folgen zu lassen; während aber die Konzerte modulatorisch ziemlich lebhaft gestaltet sind, verlaufen die betreffenden Symphonien und Quartette, deren Durchführungen kontrapunktisch verarbeitete Themen bringen[16]) weitaus ruhiger und gehen meist von der D in Quintschritten zur P. Die Durchführungsbeginne beschränken sich auf die D oder, bei sogleich einsetzender Modulation DV, manchmal findet man in den früheren dieser Kompositionen den Septakkord der II. Stufe. Auch die Modulationsmittel sind die gleichen geblieben: der Hauptsache nach die bereits beschriebenen diatonischen Umdeutungen, die

[14]) Ähnlich auch in der Ouvertüre zu Idomeneo.

[15]) Die modulatorische Gliederung stimmt mit der aller anderen Kriterien (wie Melodik, Instrumentation usw.) vollkommen überein, worauf noch in Kürze verwiesen werden wird.

[16]) Die Themen, die Mozart hier kontrapunktisch durchführt, ähneln einander im Charakter außerordentlich; vgl. K. 297 III, K. 319 I (eine Vorahnung der Jupitersymphonie) und K. 319 III, K 370I, ebenso den letzten Satz der Serenade K. 320.

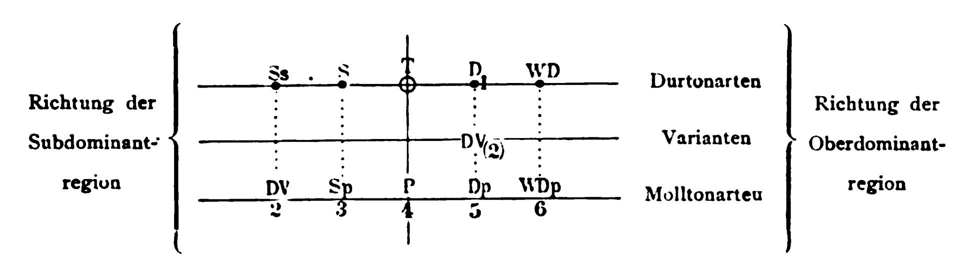
im Quintenzirkel (hier noch meist in bloßen Quintschritten) auf- oder abwärts oder stufenweise abwärts, seltener aufwärts führen[17]). Der diesbezügliche Fortschritt liegt nur in der Verwendung all dieser Umdeutungen, die bereits gehäuft und miteinander abwechselnd besonders in den Konzerten auftreten. Auch der Enharmonik begegnet man relativ bereits häufiger; bemerkenswert sind in diesen Fällen die gleichen Wendungen und technisch übereinstimmenden Mittel zur selben Zeit: so handelt es sich in drei Fällen[18]), die den Jahren 1776 und 1777 entstammen, um die enharmonische Umdeutung verminderter Septakkorde[19]), in den anderen beiden, die noch Enharmonik bringen, um die bereits bekannte Umdeutung eines Dominantsept- zu einem übermäßigen Quintsextakkord, wie zu Beginn der Durchführung der A-Moll-Sonate (K. 310, 1. Satz) und an der gleichen Stelle des Divertimento K. 334, hier nur in umgekehrter Reihenfolge. Chromatische Modulation ist noch fast gar nicht zu finden, sofern man den Dur-Mollwechsel (zwecks Modulation) nicht zur Chromatik rechnen will, wozu er zwar seiner Alteration nach gehört, aber als schon vor Mozart beliebtes Mittel nicht eigentlich als Chromatik empfunden wird. Ein wesentlicherer Fortschritt als an Modulationsmitteln wäre bei den Kompositionen nach dem Jahre 1777 in der Erweiterung des Tonartenkreises zu konstatieren. In erster Linie in den Durchführungen mit sequenzmäßigem Verlauf, vor allem in den Klaviersätzen, ein Weitermodulieren im Quintenzirkel über die betreffende Mollparallele zur P der D oder gar WD, so daß sich der Tonartenkreis bei den betreffenden Durchführungen schematisch folgendermaßen darstellt: (D) — DV — Sp — P — Dp — WDp. An dieser Stelle zeigt sich bereits eine Kompliziertheit in der Bezeichnung der von der Tonika etwas weiter abliegenden Tonarten (wie WDp), die überdies ihrer Entstehung gar nicht entspricht, denn nicht als parallele Molltonart der WD wurde diese Stufe eingeführt, sondern als im Quintenzirkel um einen Schritt weiterliegend als die vorhergehende Dp, deren Benennung als solche auch nicht mehr genetisch war; diese Schwierigkeit der Bezeichnung der Tonarten und ihrer Verständigungsmöglichkeit wächst mit ihrer Entfernung von der T, so daß bei einem Verhältnis wie z. B. C- und Fis-Dur, dem kaum ein Grad der Verwandtschaft noch anhaftet, eine allgemeine Benennung unmöglich wird und Spezialfälle besprochen werden müßten. Um diesem Umstand abzuhelfen und einen raschen Überblick über die innerhalb einer

[17]) Mit diesen gleichen Modulationsmitteln schafft Mozart jetzt allerdings bereits Durchführungen, wie die des A-Dur-Violinkonzerts (erster Satz), die alle früheren weitaus überragen; die in diesem Fall ungewöhnliche Wirkung der Fortschreitungen liegt aber in für Mozart typischen harmonischen Wendungen und wird daher erst in diesem Zusammenhang besprochen werden.

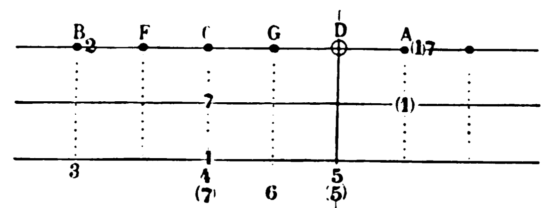
[18]) Im ersten Satz der Haffner-Serenade und in den beiden Adagios der Divertimenti K. 247 und K. 287.

[19]) Die gesamte Enharmonik beruht eigentlich auf Leittonwirkung, das heißt ein im vorhergehenden Zusammenhang noch gleichgültiger Ton wird zum Leitton gemacht.

Durchführung verwendeten Tonarten geben zu können, wurde als Hilfsmittel für diese Arbeit ein Diagramm konstruiert, das auf den wichtigsten Modulationswegen Mozarts, der Quintverwandtschaft und dem Variantenwechsel fußt. Es sei vor seiner näheren Erläuterung ausdrücklich betont, daß es nur als sozusagen mechanische Erleichterung für das Bekanntwerden mit der Mozartschen Modulationstechnik gedacht ist, keineswegs aber darauf Anspruch erhebt, als vollwertige Modulationsbeschreibung angesehen zu werden und wieder nur die äußeren Erscheinungen ins Auge faßt, ein Standpunkt, der im Rahmen dieser Untersuchung und vor allem vor der Behandlung der Vokalwerke der Hauptsache nach durchwegs eingehalten werden mußte, Das Diagramm besteht nun aus drei Linien, auf deren oberster die Dur-, unterster die Molltonarten eingezeichnet sind und deren mittlere die jeweiligen Varianten angibt; der Schnittpunkt der Vertikalen mit den Horizontalen stellt die T, den Ausgangspunkt jeder Beschreibung dar, die Punkte rechts davon die im Quintenzirkel aufwärts, links die im Quintenzirkel abwärts liegenden Tonarten. Die Ziffern geben die Aufeinanderfolge der Tonarten innerhalb der jeweils beschriebenen Modulation an; nimmt eine Ziffer ihren Weg in die Variantenreihe von oben, dann ist die betreffende Tonart, bei der sie steht, Mollvariante der ober ihr angezeigten Dur-Tonart, liegt die vorhergehende Ziffer aber auf der untersten Linie, dann bezeichnet die folgende die Durvariante der unterhalb notierten Molltonart. Zwei Darstellungen, eine mit allgemeinen, eine mit besonderen Bezeichnungen werden dies verdeutlichen:



O = Tonika, Beginn der Modulation bei 1 = D, hierauf über die DV = 2, und zwar eingeklammert, da sie erst an die richtige Stelle des Diagrammes gesetzt werden muß, im Quintenzirkel (die Ziffern reihen sich ohne Unterbrechung aneinander) aufwärts (nach rechts) bis zur WDp. Ein spezielles Beispiel:



Die T ist D-Dur; die Modulation beginnt bei A-Moll, der DV (= 1) geht nach B (= 2), von hier über deren P, g (= 3) stufenweise (Auslassen je einer Quint) über a nach h aufwärts und schließlich im Quintenzirkel wieder abwärts bis a (7), wo mit Variantentausch von A-Moll nach A-Dur (7!) wieder die D und die Rückkehr zur T erreicht ist. Aus diesem Diagramm ist somit folgendes ersichtlich: die Entfernung von der T, die der Einfachheit halber in Graden ausgedrückt sei, und zwar in der Richtung der Kreuztonarten (rechts) mit Plus, in der der B-Tonarten mit Minus (im letzten Beispiel plus ein Grad, minus vier Grad), ferner der Modulationsweg, der durch unmittelbare Aufeinanderfolge (im letzten Fall 5, 6, 7) der Ziffern die Modulation im Quintenzirkel erkennen läßt, bei Auslassen je eines Punktes stufenweise Fortschreitung auf- oder abwärts (nach rechts oder links, 3, 4, 5) anzeigt; ebenso ist die Modulation durch Variantentausch ersichtlich, wobei aber die Variantenziffer nur den Weg erklären soll und dann erst ordnungsgemäß ins Quintenzirkelsystem eingereiht werden muß, daher in jedem Fall mindestens doppelt erscheint, das erstemal eingeklammert (1 und 7). Das Charakteristische an Mozarts Quintenzirkelmodulationen ist, daß sie nur teilweise wirkliche Modulationen sind, sehr bald aber als bloße Stufenschritte enden, ein Wechsel, der durch Variantentausch in dem Augenblick bewerkstelligt wird, in dem der folgende Schritt zu weit von der T entfernen könnte; dies ist gleichfalls aus dem Diagramm durch den Sprung der Ziffer vom Quintenzirkel in die Variantenlinie ersichtlich. Auch enharmonische Wendungen sind, wie sich später zeigen wird, dieser Darstellung zu entnehmen.

Von den oben angeführten Durchführungen mit erweitertem Tonartenkreis seien vor allem diejenigen erwähnt, die abweichend von den bisherigen eine neue Art schaffen, indem sie die Modulation nicht als Selbstzweck benützen, wie die Sequenztypen, sondern als Mittel, um ein Ziel zu gewinnen; und zwar erreichen sie im ersten Durchführungsteil eine entferntere Tonart, die sie aber nicht wie bisher sogleich verlassen, sondern im Mittelteil mit anderem melodischem Material festhalten, um sich sodann im dritten Rückführungsteil wieder der T zu nähern. Bemerkenswert ist, daß diese Sätze sämtlich in D-Dur stehen und als Zieltonart die erniedrigte Obermediante aufsuchen, während nur der erste Satz der C-Dur-Symphonie (K. 338) als einzige Ausnahme zur erniedrigten Untermediante moduliert. Der Weg zu diesen Tonarten führt über Mollvarianten in ganz gleicher Weise wie er bisher kurze Ausweichungen in Expositionen bewerkstelligt hat[20]), und zwar über die TV (in diesen Fällen D-Moll) zu ihrer Dur-Parallele (TVp = erniedrigte Obermediante, hier F-Dur) oder VI. Stufe (= erniedrigte Untermediante) oder über die DV (hier A-Moll) durch ihre diatonische Umdeutung zur III. Stufe der erniedrigten Obermediante (a = FIII); dieser

[20]) Vgl. K. 155, S. 70, Anmkg. 13, und K. 169II, S. 70.

Weg, der im ersten Satz der F-Dur-Sonate K. 332 die Rückmodulation von der Durchführung zur Reprise bildet, ist für gewisse Gegenüberstellungen sowie für die Entwicklung der Terzverwandtschaft von Wichtigkeit und wird im Zusammenhang mit der Harmonik noch genauer betrachtet werden[21]). Die parallele Molltonart ist somit als Zieltonart in diesen Durchführungen durch die beiden Terzverwandten ersetzt; die Rückmodulation benützt die D als gleiche Stufe von Dur und Moll. Eine entferntere Tonart, die nun gleichfalls häufiger wird, ist die II. Subdominante, die mit längerem Aufenthalt das erstemal im Trio der A-Dur-Sonate (K. 331) erscheint, ebenso wie in der Idomeneo-Ouvertüre (beide in D-Dur); hier als erniedrigte Obermediante der Dominante (respektive P der DV), dort durch „lautlose Modulation", wie es Schenker[22]) nennt — zugrunde liegt ein Trugschluß von der Sp (E-Moll) zur VI. Stufe, — eine Wendung, die — es handelt sich wieder um die gleiche Tonart — nach vielen Jahren im Klarinettenquintett (Beginn der Durchführung) unverändert wiederkehrt.

Die Unterschiede der Modulation zwischen Allegro- und langsamen Sätzen können hier nur gestreift werden; im allgemeinen sind sie nur quantitativer und nicht qualitativer Art. Bedingt durch die vorherrschende Melodik der langsamen Sätze entfallen die typischen Sequenzgruppen und der rasche Wechsel der Harmonien, so daß z. B. Liedformen in ihren Mittelteilen auf die D oder eine verwandte Molltonart beschränkt bleiben, höchstens ein oder das andere Mal eine typische Kadenz aufweisen; auch die in Sonatenform gehaltenen ersetzen zumeist ihre Durchführung durch eine Überleitung von der Exposition zur Reprise[23]), während die Variationensätze gar nicht in Betracht kommen.

Ebenso wie die langsamen Sätze, zeigen auch die Schlußrondos modulatorisch nur das von den Durchführungen her bereits Bekannte; immerhin est es interessant zu konstatieren, daß sie sich überhaupt schon an der Modulation beteiligen und dadurch in ihrem Rahmen einen Fortschritt aufweisen. Nebst solchen, die mehrere tonartlich und melodisch kontrastierende Episoden ohne Über- noch Rückleitungen neben die Ritornelle stellen, wie sie aus den frühesten Kompositionen Mozarts bekannt sind, findet man, und zwar vor allem in den Klaviersonaten, Rondos (als Schlußsätze), die durch ihr freies Schalten mit Haupt- und Nebengedanken bereits thematische Über- und Rückleitungen bringen, wodurch sie

[21]) Siehe Notenbeispiel 43.

[22]) Heinrich Schenker: „Neue musikalische Phantasien und Theorien."

[23]) Äußerst bemerkenswert ist, daß die bekannte A-Moll-Sonate (K. 310), die in Paris nach dem Tode von Mozarts Mutter entstanden ist, als einzige dieser Jahre ihren Mittelsatz in Sonatenform mit großer Durchführung hat und, daß diese Durchführung auch modulatorisch den Allegri vollkommen an die Seite zu stellen ist. Die scharfen Dissonanzen dieses Teiles, die durch Vorhalte entstehen und für diesen Satz so charakteristisch sind, gehören in das Gebiet der Harmonik, allerdings in dasjenige, das auf die Modulation keinen Einfluß hat.

der Modulation bedürfen und sich ihrer auch kräftig bedienen. Eine häufige Wendung am Schluß derartiger Rück- oder manchmal auch Überleitungen führt von der V. Stufe einer Dur- oder Molltonart über deren Mollvariante mit folgender diatonischer Umdeutung zur T oder zur nächsten zu erreichenden Tonart (vgl. Notenbeispiel 2 aus der Sonate K. 333 III; das gleiche auch in Notenbeispiel 43, siehe hiezu Seite 75, hier als Rückleitung von der Durchführung zur Reprise). Interessante tonartliche Kontraste ergeben sich auch, ohne jede Modulation, im bekannten türkischen Marsch; hier steht neben dem Ritornell in A-Moll die dreiteilige Episode in der Durvariante (A), die zu ihrer Mollparallele Fis- und deren Dominante Cis-Moll moduliert, so daß A- und Cis-Moll aneinanderrücken.

Die Werke der letzten zehn Jahre (1781 bis 1791) bringen eine Weiterentwicklung und sozusagen Vollentwicklung aller bis dahin vorhandenen oder auch nur angedeuteten Momente. Sie müssen hier leider abermals möglichst zusammengefaßt behandelt werden, obgleich sie gewiß je nach Kompositionsgattung und auch chronologisch modulatorische Unterschiede aufweisen. So zeigen die Klavierkompositionen, Konzerte, Sonaten, Phantasien sowie die Kammermusik mit Klavier, in denen entschieden das Klavier dominiert, sämtlich gewisse Eigenheiten gegenüber der Streicher-Kammermusik und den Orchesterwerken, Dinge, die aber im folgenden nur gestreift werden können. Die modulatorischen Schritte, die in den Expositionen dieser Werke zu finden sein werden, treten gewiß auch an anderen Stellen auf; da aber die Wendungen der Expositionen anders zu werten sind als die der Durchführungen und es überdies sehr bezeichnend ist, daß, wie sich zeigen wird, nur eine bestimmte Art von Ausweichungen hier anzutreffen ist, werden die Expositionen wieder gesondert behandelt. Allen gemeinsam sind die zahlreichen Molltrübungen, die besonders vom Jahre 1784 an alle Expositionen durchsetzen[24]); die wirklichen Modulationen, respektive in diesem Rahmen immer Ausweichungen, werden erst von den Jahren 1785 und 1786 an häufiger. Es handelt sich in diesen Fällen größtenteils um ein Hinabtauchen in die Subdominantregion, und zwar meistenteils zur erniedrigten Obermediante. Der Weg führt fast immer innerhalb des Seitensatzes von der DV zu deren VI. Stufe (= TVp = erniedrigte Obermediante) oder durch Trugschluß oder Rückung (auch dieser letzteren liegt ein Trugschluß zugrunde) von der D zu ihrer erniedrigten VI. (= erniedrigte Obermediante). An Beethoven und Schubert gemahnen diese Modulationen in jenen beiden Fällen, in denen sie den Seitensatz in dieser Terztonart[25]) eintreten lassen und sich erst später der Dominanttonart erinnern, wie im Klavierkonzert K. 503 und im Streichquartett K. 464 in A-Dur (hier als erster Seitensatz). Bemerkenswert im ersteren ist die quasi innerliche Vorbereitung dieser Ausweichung durch die Tuttiexposi-

[24]) Genaueres siehe im Zusammenhang mit der Harmonik.

[25]) Die erniedrigte Obermediante erscheint immer als Dur-Tonart.

tion; während alle anderen Tuttiexpositionen (der ersten Sätze) der so zahlreichen Klavierkonzerte dieser Jahre bar jeder Modulation und sogar jeder Molltrübung sind, wird hier von der TV (= c) aus, durch flüchtige Berührung der erniedrigten Obermediante, die Tonart des Seitensatzes vorbereitet[26]). Die Rückmodulation benützt in allen diesen Fällen die TV als Mollparallele der erniedrigten Obermediante und führt zur gemeinsamen Dominante von Dur und Moll oder — und dies ist der häufigere und charakteristischere Fall — sie baut auf der erniedrigten Obermediante den übermäßigen Quintsextakkord auf, der gleichfalls die D, das Endziel jeder Durexposition, herbeiführt. Der gleiche Rückweg mittels übermäßigen Quintsextakkordes wird auch in anderen Fällen angetreten, in denen die Expositionsausweichung eine entferntere Tonart als die erniedrigte Obermediante aufsucht, wie z. B. im Streichquintett in C-Dur (K. 515); hier wird scheinbar durch Rückung tatsächlich aber wieder über eine Mollvariante (vgl. Notenbeispiel 3) diesmal über die SV = F-Moll[27]), zu deren VI. Stufe Des-Dur (zur T C somit erniedrigte Untermediante der Subdominante)[28]) moduliert und schließlich auf As als Desv abermals der übermäßige Quintsextakkord aufgebaut. Dieses Quintett wie die meisten anderen Streichquintette, die fast sämtlich aus den letzten Lebensjahren Mozarts stammen, bringt so ziemlich die stärksten Expositionsmodulationen, die in seinen Kompositionen überhaupt zu finden sind. Aber nicht in allen Werken auch der reifen Jahre sind die Expositionen modulatorisch gleich reichhaltig; es ist überaus bezeichnend, daß Mozart zum Beispiel in den Konzerten für Horn aus der ersten Wiener Zeit, an deren Modulationsmangel sicherlich nicht zuletzt auch die damalige Horntechnik Schuld trägt, sogar Molltrübungen meidet, ein Mangel, der möglicherweise dem Charakter dessen, für den sie komponiert, zuzuschreiben ist[29]). Bemerkenswert sind diesbezüglich auch die letzten vier Streichquartette, deren erstes als einziges aus eigener Initiative entstanden ist, während die anderen drei von Friedrich Wilhelm II. bestellt waren, so daß Rücksichten auf den Besteller genommen werden mußten[30]). Auch hier interessante Unterschiede: Die Expositionen der Ecksätze des Quartettes in D-Dur (K. 499) zeigen reiche Ausweichungen, während den anderen sogar Molltrübungen fehlen. Im allgemeinen wäre noch zu konstatieren, daß die Kompositionen in Moll verhältnismäßig weitaus weniger modulieren als die in Dur; hier wirkt die Molltonart allein, unterstützt durch verminderte Septakkorde und Chroma-

[26]) Vgl. Notenbeispiel 12.

[27]) Auch hier zeigt sich wieder Mozarts Vorliebe derartige Wendungen schon vorher anzukündigen; man beachte die der tatsächlichen Ausweichung vorangehenden fünf Takte, die für die Dauer eines Taktes den Quartsextakkord auf Des als Vorhalt einschieben!

[28]) Man könnte sie der Einfachheit halber II. erniedrigte Untermediante nennen.

[29]) Vgl. Jahn-Abert, W. A. Mozart, II, 242, über den Hornisten Leutgeb.

[30]) Vgl. Jahn-Abert, II, 714.

tik, und bietet einen Ersatz für die weniger reiche Modulation. Die erste Ursache ist in allen diesen Fällen gewiß das Moment der Tonpoetik; das bedingt auch sicherlich die zum Beispiel von den anderen vollkommen verschiedene Einleitung der großen Es-Dur-Symphonie (K. 543), die ihren Weg zur D nicht über Mollvarianten nimmt, obgleich die unmittelbar vorhergehenden der C- (K. 425) und D-Dur (K. 504) Symphonie stark ins Gebiet der Subdominantregion und der Molltonarten hinabtauchen, ehe sie die Dominanttonart erreichen[31]). Nun seien noch einige Ausnahmsfälle erwähnt, deren Expositionen andere Tonarten als die erniedrigte Obermediante aufsuchen; so findet man in einigen wenigen die Dp etwas ausgeführter, ferner bringt der erste Satz des Klaviertrios in G (K. 542) als einzige Ausnahme sämtlicher Kompositionen Mozarts die erniedrigte Obermediante nicht nur als Dur-, sondern auch als Molltonart, und schließlich die bedeutendste Modulation einer Mozartexposition überhaupt im Finale der Es-Dur-Symphonie. Die hier auftretende Wendung ist bestimmend für die ganze Durchführung; der erste Anstoß geht wieder von der DV (B-Moll) aus, über deren neapolitanische Sext (Ces) mit enharmonischer Verwechslung (H-Dur) und abermaligem Variantentausch (H-Moll) stark ins Gebiet der Kreuztonarten moduliert wird.

Den Reprisen bleibt unter diesen Umständen nicht viel mehr als die Transposition dieser Expositionsausweichungen übrig. Im allgemeinen bevorzugen sie die Subdominantregion und die der T näherstehenden Stufen und es ist bemerkenswert wie gewisse Stellen in diesem Sinne verändert in der Reprise wiederkehren. Die interessanteste ist die Seite 77 (Notenbeispiel 3) beschriebene aus dem ersten Satz des D-Dur-Quintettes (K. 515), deren enharmonische Veränderung Notenbeispiel 4 zeigt; statt Des erscheint jetzt Cis, das durch den folgenden Variantentausch (cis) und die diatonische Umdeutung die bemerkenswerte Wendung zur parallelen Molltonart ermöglicht und die Subdominante streift, um schließlich wieder wie in der Exposition mit übermäßigem Quintsextakkord auf As in den Quartsextakkord der T zu münden. Wohl findet man auch Reprisen, die selbständige, von der Exposition unabhängige Modulationen zeigen; abgesehen von den Wiederholungen eines dort in Dur erschienenen Themas hier in Moll mit eventueller Berührung verwandter Mollstufen, oder der Vertiefung einer in der Exposition nur angedeuteten Variantentonart hier zur Subdominantregion[32]), wenden sich die wenigen selbständigen Modulationen fast ausschließlich der Dur-Tonart der erniedrigten Untermediante zu. Es tritt hier somit die gleiche Tonart auf, wie in jenen Reprisen, die nur bereits in der

---

[31]) Die Einleitung der Symphonie in C (K. 425) bringt nur die TV und ihr verwandte Stufen, während die von K. 504 in D die TV nur als Sprungbrett benützt, um zur erniedrigten Untermediante zu gelangen und sich dann erst über chromatischen Bässen mühsam den Weg zur D erringt.

[32]) Vgl. z. B. Klaviersonate K. 533 I.

Exposition Gegebenes — nämlich meistens die erniedrigte Obermediante[33]) — transponieren. Auch die Rückmodulationen sind die gleichen: durch Aufbauen des übermäßigen Quintsextakkordes auf der erniedrigten Untermediante wird die T ebenso gewonnen[34]) wie in den Expositionen durch Aufbauen dieses Akkordes auf der erniedrigten Obermediante die D erreicht wurde. Die stärkste aller selbständigen Reprisenmodulationen, die scheinbar das in Exposition und Durchführung Versäumte nachholen will, ist im Finale des Streichquartettes K. 499 zu finden; hier wird ausnahmsweise von der TV (nicht DV) die erniedrigte Obermediante erreicht, eine relativ lange Quintenzirkelmodulation angeschlossen, die von der erniedrigten Obermediante (F-Dur) zur Dpv (= Cis) führt und an diesem äußersten Punkt erst der Rückweg angetreten, der über Quintschritte abwärts zur Subdominante und deren Variante gelangt, um endlich wieder mit übermäßigem Quintsextakkord die T zu gewinnen. Diese ganze durchführungsmäßig gehaltene Partie, die einen Einzelfall in Mozarts Reprisen bildet, mutet beinahe wie die Episode eines seiner letzten Rondos an. Noch einmal tritt die erniedrigte Obermediante in der Reprise auf, und zwar im Finale der Jupiter-Symphonie — hier vielleicht als Nachklang zur Durchführung — und wieder wird die gleiche Rückkehr zur T durch den übermäßigen Quintsextakkord ermöglicht.

Eine gemeinsame Besprechung der Durchführungen sämtlicher Allegrosätze kann wieder nur in bezug auf die wichtigsten Momente erfolgen, was am leichtesten hinsichtlich ihrer allgemeinen modulatorischen Gliederung durchzuführen ist. Hier findet man noch manche zweiteilige, vor allem in den Klavierkonzerten und in einigen wenigen Klaviersonaten, deren erster Teil aus einer langen fortlaufenden Sequenz meistens bis zur Pv besteht, deren zweiter mit anderem melodischem Material eine kürzere Rückführung zur Reprise bildet; am weitaus häufigsten sind die dreiteilig gegliederten, wieder mit Sequenzbewegung im ersten Teil bis zur V. Stufe einer verwandten (meist P) Molltonart, mit anderer melodischer Fortsetzung, oft innerhalb dieser Molltonart, im Mittelteil[35]) und abermaliger Rückführung im dritten Teil durch verwandte Tonarten der T oder häufig auch durch einen Orgelpunkt auf ihrer V. Stufe. Bedeutend wichtiger aber und für die Entwicklung nach Mozart (vor allem Beethoven) interessanter sind jene wenigen Durchführungen, die wie in den letzten Streichquartetten, -quintetten und Symphonien vier bis fünf modulatorisch getrennte Teile erkennen lassen. Sie gehen

[33]) Die erniedrigte Obermediante der Exposition ergibt in der Reprise transponiert die erniedrigte Untermediante.

[34]) Vgl. den letzten Satz des D-Dur-Quintettes (K. 593); bemerkenswert sind hier die Vorboten dieser Wendung, die erst als übermäßiger Quintsextakkord angekündigt wird, ebenso wie sie als Rückmodulation schließt, während dazwischen die Ausweichung zur erniedrigten Untermediante liegt.

[35]) In manchen Fällen ist es der erste, in manchen der zweite Durchführungsteil — wie in den Haydn gewidmeten Streichquartetten — der die größere Bewegung bringt.

zu Beginn nicht sogleich in medias res, sondern schicken der wirklichen Durchführungsarbeit einen kurzen überleitenden Teil voraus, der den Expositionsschluß größtenteils harmonisch und melodisch weiterspinnt und meist eine entferntere Tonart herbeiführt; hierauf lassen sie (im zweiten Teil) den Durchführungskampf entweder sogleich entstehen oder bilden hier vorerst (wie in den letzten drei Streichquartetten) einen Ruhepunkt in der erreichten Tonart, um dann im dritten Teil den Kampf zu entfachen und leiten schließlich wieder im vierten Teil beruhigter in die Reprise über[36]). In den Allegri der letzten beiden Symphonien sind die Durchführungen fünfteilig gegliedert, was durch ein bis zwei Nebenteile, die nebst den drei Hauptteilen zu unterscheiden sind, bedingt ist. In all diesen Durchführungen ist die Mollparallele weder Zieltonart noch Höhepunkt; sofern sie überhaupt auftritt, bildet sie nur mehr den Markstein für eine thematisch und modulatorisch andere Fortsetzung. Was hingegen in sämtlichen Kompositionen Mozarts zeitlebens gleichgeblieben ist, sind seine Rückführungen zur Reprise, die, wie bereits erwähnt, stets als letzte Durchführungsteile modulatorisch ruhiger verlaufen, nahe verwandte Stufen der T berühren oder einen Orgelpunkt bilden; eine einzige diesbezügliche Ausnahme bildet das Finale der G-Moll-Symphonie, dessen fünfter Teil von Cis-Moll im Quintenzirkel abwärts läuft und in dem Augenblick, in dem die V. Stufe der T erreicht ist, ohne längere Vorbereitung die Reprise eintreten läßt. Ebenso interessant ist der Durchführungsbeginn dieses Satzes: er bringt sozusagen in konzentrierter Form bereits einen Teil des modulatorischen Gehaltes der ganzen Durchführung, indem er in Kürze den Quintenzirkel der Molltonarten von B- bis A-Moll durchschreitet (siehe Beschreibung des Notenbeispieles 5); wohl sind die Tonarten hier nicht als solche gegeben, sie sind aber ziemlich unzweifelhaft durch die Leittöne, die aus diesem Themengerüst herausragen und als Endtöne des jeweiligen verminderten Septakkordes angesehen werden müssen, zu erschließen[37]). Die Durchführungsbeginne sind im allgemeinen besonders in den Spätwerken individuell sehr verschieden; im ganzen und großen lassen sich nur folgende Gemeinsamkeiten feststellen: die D erscheint ganz vereinzelt und wenn, dann ausschließlich mit neuem Thema[38]), die DV, der häufigste Einsatz der jüngeren

[36]) Die Durchführungen der Streichquintette in C und g (erste Sätze) verlaufen in ihrem dritten Teil modulatorisch ruhiger, da sie hier nur mehr Stufensequenzen bringen, während ihre zweiten Teile tatsächliche Quintenzirkelmodulation haben. Es ist bemerkenswert, daß der äußerlich zweite Teil dieser beiden Sätze wieder in zwei Teile zerfällt, eine Gliederung, auf deren melodische und modulatorische Übereinstimmung noch zurückzukommen sein wird.

[37]) Einen ganz ähnlichen Beginn siehe später im Menuett des Streichquartettes K. 575. (Vgl. Notenbeispiel 6.)

[38]) Vgl. S. 67, Anmkg. 7. Eine Bestätigung dieser Konstatierung ergeben z. B. die beiden Ecksätze des Jagdquartettes (K. 458), die beide die gleiche modulatorische Anlage haben; während aber die Durchführung des Finales mit thematischem Material einsetzt und

Durchführungen, kommt als solche nur noch in den Kompositionen aus der ersten Wiener Zeit vor, während sie später bloß zum Sprungbrett für die erniedrigte Obermediante (= DV VI)[39]) wird und schließlich in den Spätwerken vollkommen verschwindet. In diesen steht zumeist am Eingang der Durchführung ein vom Expositionsschluß aufgegriffener, trugschlüssig oder enharmonisch in eine entferntere Tonart weitergeführter Septakkord; auch wird die Vorbereitung der wirklichen Durchführung, nämlich die entfernte Tonart oft durch Rückung gewonnen[40]). Diesbezüglich lassen sich nur prinzipielle Gleichheiten feststellen, da die individuellen Unterschiede zu große sind und Detailbesprechungen hier nicht Raum haben, hingegen sind die Modulationsarten und -mittel mehr oder weniger überall die gleichen, so daß nur in deren mannigfaltiger Verwendung der Fortschritt liegt. Die bereits aus früheren Werken bekannten diatonischen Umdeutungen, am häufigsten die Modulationen im Quintenzirkel aufwärts, die nun keineswegs mehr bloße Stufenschritte sind, sondern bis zu entfernten Tonarten führen[41]), wechseln beständig mit anderen diatonischen Umdeutungen wie U = II, U = III und U = VI oder mit Trugschlüssen ab; letztere führen größtenteils von der T oder ihrer V. Stufe zur Mollparallele oder von der V. Stufe der T zur erniedrigten VI (= erniedrigte Untermediante), oft auch von der Dominante (= V) zu i h r e r erniedrigten VI, somit zur erniedrigten Obermediante[42]). Derartige Trugschlüsse erstreben immer die Subdominantregion, während die trugschlüssigen Auflösungen von Septakkorden zu Beginn einer Durchführung entweder die entfernteste Tonart herbeiführen oder aber die momentane Rückkehr von ihr (am Schluß) herstellen. Ein noch weit häufigeres und auch bereits aus den Jugendwerken bekanntes Modulationsmittel ist der Dur-Mollwechsel, die Einführung der Mollvariante, die entweder zu Beginn von Durchführungen in die Subdominantregion führt oder innerhalb einer Sequenz (vor allem im Quinten-

sogleich die Modulation von der DV aus angeht, hält der erste Satz, der hier ein neues Thema bringt, vor der Modulation die D einige Takte lang fest.

[39]) Derartige Durchführungsbeginne sind unter anderem im ersten Satz des Streichquartettes K. 499 und in der Klaviersonate K. 576I; bemerkenswert ist, daß der Durchführungsbeginn des 1. Satzes der Jupitersymphonie die hier übliche DV vermeidet und durch die bekannte Unisonorückung die erniedrigte Obermediante eintreten läßt.

[40]) Der Begriff des Höhepunktes der Durchführung fällt bei Mozart niemals mit der entferntesten Tonart zusammen, da mit Ausnahme des Finales der G-Moll-Symphonie sämtliche Durchführungen zumindest nach den ersten überleitenden Takten die entlegenste Tonart erreicht haben und sich sodann immer mehr der T nähern, so daß der Höhepunkt eigentlich bereits das Ende des Durchführungskampfes bringt, den Schluß vor der Rückführung zur Reprise. (Anders bei Beethoven!)

[41]) Vgl. z. B. K. 378IV und das Finale der G-Moll-Symphonie.

[42]) Häufig sind diese Trugschlüsse äußerlich nicht ersichtlich, sondern liegen nur kontrastierenden Gegenüberstellungen zugrunde; vgl. K. 464IV die Wendungen, die das erstemal nach (hv =) Fis und Fermate, G-Dur, das zweite nach (fisv =) Cis, D eintreten lassen. Über kontrastierende Gegenüberstellung siehe später.

zirkel) ein zu weites Abrücken von der T verhindert; auch die bereits Notenbeispiel 2 erwähnte ist eine der typischesten und besonders bei Rückführungen von Durchführungen zu Reprisen häufigsten Modulationen Mozarts mittels Mollvariante und diatonischer Umdeutung[43]). Derartige Fälle, wie Notenbeispiel 2 zeigt, setzen in späteren Kompositionen oft scheinbar typisch ein, werden dann aber chromatisch weitergeführt wie im Klavierkonzert K. 459; die chromatische Modulation in Mozarts reiferen Werken bedeutet überhaupt einen wesentlichen Zuwachs seiner Modulationsmittel — man vergleiche nur die ersten Sätze der Klavierkonzerte K. 482 und 453, deren Durchführungen über chromatisch abwärtsgehenden Bässen sich in stetem harmonischem Fluß befinden. Ebenso ist die häufigere Anwendung der Enharmonik eine bedeutende Erweiterung seiner Modulation; abgesehen von enharmonischen Umdeutungen verminderter und Dominantseptakkorde, wie sie auch hier wieder auftreten[44]), erscheint die Enharmonik[45]) oft ganz unvermittelt um, wenn auch manchmal nur für kurze Zeit, eine Ausweichung in ein entferntes Gebiet zu ermöglichen. Die häufigsten diesbezüglichen Wendungen sind die Übergänge von B-Dur oder -Moll (B = Ais, Leitton von H) nach H (Dur oder Moll)[46]) oder von As- nach Gis-Moll und zur Terztonart E-Dur. Hier ist es allerdings in erster Linie die Terzverwandtschaft, die notgedrungen die Enharmonik bedingt. Wohl zu unterscheiden von diesen wirklichen enharmonischen Modulationen ist die scheinbare Enharmonik, die nur zur bequemeren Schreibart dient, z. B. in der Durchführung des ersten Satzes des C-Moll-Klavierkonzertes, eine Tatsache, die durch den weiteren Tonartenverlauf erst klar wird[47]). Die reichste Verwendung und Mischung all dieser Modulationsmittel findet man in den Klavierphantasien, die auch hier den weitesten Tonartenkreis bedingen; die diesbezügliche Erweiterung in den reifen Kompositionen ist im allgemeinen eine relativ so große, daß eine zusammenfassende Darstellung fast unmöglich wird. Abgesehen davon, daß Gleichheiten zumeist nur zwischen den Ecksätzen desselben Zyklus konstatiert werden können, wäre es sinnlos, vorkommende Tonarten aus dem Zusammenhang gelöst zu erwähnen, da

[43]) Man findet freilich den Dur-Mollwechsel auch sonst noch innerhalb von Modulationen und eine ganz besondere Wirkung ergibt seine reiche Verwendung (hier in Verbindung mit Enharmonik) im Finale der großen Es-Dur-Symphonie.

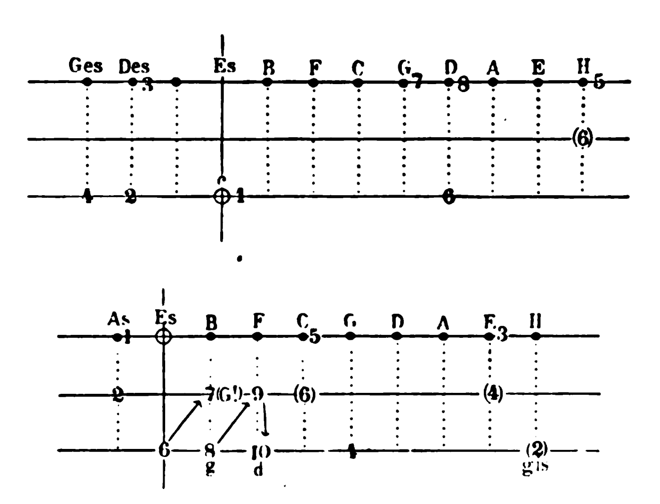
[44]) Vgl. die Streichquartette K. 387IV, K 421I und K. 465I: in allen drei Fällen bringt die Rückmodulation von der Durchführung zur Reprise die Umdeutung des Septakkordes auf F (Bv7) zum übermäßigen Quintsextakkord von a.

[45]) Das Wesen der Enharmonik definiert treffend E. Kurth in seiner romantischen Harmonik, S. 66 und S. 67: „So geht die ganze Enharmonik aus der eigentümlichen Fähigkeit des musikalischen Hörens ... hervor, in ein und dasselbe Klanggebilde verschiedenartige Energiezustände zu projizieren."

[46]) Vgl. K. 452II, die Klavierkonzerte K. 449II, 456III, 595I, die große C-Moll-Phantasie etc.

[47]) Auch Heinrich Schenker betont in dem bereits zitierten Werk (I, 441) diesen Unterschied in der Enharmonik.

sie je nach ihrem Rahmen ganz andere Bedeutung haben, so daß vor allem das Seite 73 erwähnte Diagramm ein richtiges Bild ergeben könnte. Die Entfernungen von der T sind für Mozart relativ ganz enorme, wofür nur die folgenden beiden Darstellungen der C-Moll-Phantasie (erster Teil) und des Finales der Es-Dur-Symphonie als Beispiele gebracht seien[48]):



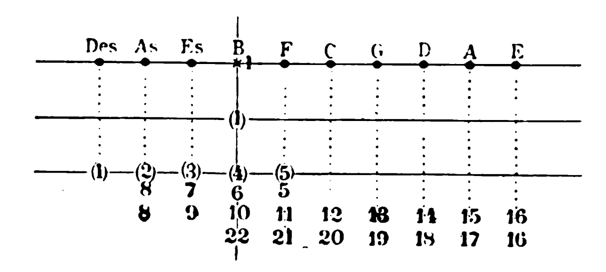
in jedem der beiden in Graden ausgedrückt + 8 Grad[48*]). Die äußerste Tonart in der Richtung der B-Tonarten, die öfter erreicht wird, ist die erniedrigte Untermediante der Subdominante (— 5 Grad).

Es läßt sich daher im allgemeinen nur konstatieren: Bevorzugt sind in erster Linie die Molltonarten (vor allem in den Sequenzen) und die Subdominantregion; in den wenigen Fällen, in denen die Oberdominantregion weiter als bis zur D oder WD aufgesucht wird, geschieht dies mit Ausnahme der letzten Sätze des Quartettes K. 378 und der G-Moll-Symphonie (hier durch Quintenzirkelmodulation) durch einen enharmonischen Sprung. Die einfacheren nicht zu den Spätwerken gehörigen Kompositionen zeigen den bereits bekannten, ziemlich beschränkten Tonartenkreis von DV, Sp, P, S, T, D, Dp nebst eventuellen Varianten und Parallelen, denen aber, sobald sie zusammenhanglos genannt würden, zuviel und vor allem falsche Bedeutung zukäme, da sie meist nur innerhalb von Sequenzen auftreten. Von den genannten Tonarten erscheint die T fast niemals in der

[48]) Aus einem Sprung, wie im ersten System 4—5 von es nach H, im zweiten 2—3 von as nach E [über gis (2)!], kann bei Mozart mit Sicherheit eine enharmonische Modulation erschlossen werden, so daß auch diese Modulationsart, wie bereits S. 74 erwähnt, dem System zu entnehmen ist.

[48*]) Auf das hier eingeführte Diagramm konnte in der vorliegenden kurzen Zusammenfassung nicht weiter eingegangen werden; es gewährt aber besonders bei Zusammenstellungen der Modulationsentwicklung einen raschen Überblick

Durchführung, höchstens innerhalb einer Quintsequenz zur Subdominante, unmittelbar vor der Reprise. Die Zieltonarten der Durchführungen, soweit sie bei Mozart überhaupt als solche bezeichnet werden können[49]), vor allem aber die charakteristischesten und häufigsten sind, abgesehen von Pv oder Dpv in den jüngeren Werken, später die erniedrigte Obermediante, seltener Untermediante. Bemerkenswert ist auch in den reiferen Werken, vom Bildlichen des Diagrammes aus betrachtet, das Sprunghafte in der Modulation; während in früheren Durchführungen Sequenzen in einer und sodann in der anderen Richtung durchlaufen wurden, werden jetzt durch die reiche Mischung aller Modulationsmittel die relativ entferntesten Tonarten aneinandergerückt (vgl. die Diagramme Seite 83). Einen äußerst interessanten Modulationsweg nimmt das Finale der G-Moll-Symphonie, dessen Merkwürdigkeiten und Regelmäßigkeiten im Aufbau an Hand der folgenden Darstellung am klarsten ersichtlich werden dürften:



der Quintenzirkel der Molltonarten wird hier zweimal aufwärts und zweimal abwärts durchschritten; das erstemal in den überleitenden Takten die eigentlich nur hybrid[50]) sind (eingeklammert), sodann auf demselben Weg zurück (5—6—7—8), hierauf von F- bis Cis-Moll (16) — hier das einzigemal mit wirklichen Tonarten, während sonst nur ihre Septakkorde erscheinen — und wieder über die gleichen Tonarten zurück zur T. Bemerkenswert ist hiebei, daß die an den Wendepunkten stehenden Tonarten jedesmal vor der Umkehr im Quintenzirkel etwas länger festgehalten werden, so das erste Mal D-Moll (5) sechs Takte lang, während die folgenden Stufen der Sequenz nur je zwei Takte füllen, das zweitemal F-Moll (8)[51]), wobei sogar eine kleine Ausweichung nach Es erfolgt, die aber belanglos und daher hier nicht eingezeichnet ist, und schließlich der letzte Wende- und Ruhe-

[49]) In Mozarts Durchführungen herrscht vor allem der Sequenztypus, dessen Harmonik sich in ununterbrochener Bewegung befindet, so daß selbst die entlegendste Tonart, die mühsam erreicht oder momentan durch Enharmonik gewonnen wird, selten zu einem Ruhepunkt ausgenützt erscheint.

[50]) Diese Bezeichnung wird von G. Adler in den Übungen des musikhistorischen Instituts verwendet; bedeutet soviel wie „unbestimmt-mehrdeutig“.

[51]) Die Zahlen sind der Übersicht halber untereinandergeschrieben, gehören aber auf die Linie der parallelen Molltonarten; die eingeklammerten Ziffern stellen die überleitenden Takte dar, über die S. 80 gesprochen wurde.

punkt bei Cis-Moll mit einem Trugschluß nach A. Aus der Darstellung ersieht man ferner, daß sich die Modulation durchwegs auf der Linie der Molltonarten bewegt.

Für die Modulation der langsamen Sätze ist in erster Linie das Formale maßgebend. Die in Variationenform gehaltenen, relativ seltenen, kommen hier überhaupt nicht in Betracht; die gleichfalls nicht häufigen langsamen Rondosätze[52]) bringen kaum mehr als die Dominantmodulation zur ersten Episode, in einer verwandten Molltonart (TV oder P), ohne Überleitung vom Ritornell, die Mittelepisode zumeist mit eigener Dominant- oder Parallelmodulation (manchmal auch beides, vgl. Klavierkonzert D-Moll) und hierauf die in diesen Fällen typische Rückkehr von der P zur T entweder durch bloßes Gegenüberstellen der Pv zur T oder durch eine dem Notenbeispiel 2 ähnliche Modulation[53]). Während die zweiteiligen Liedformen kaum über die Dominantmodulation hinausgehen und auch manche dreiteilige der jüngeren Werke dieser Jahre nur primitiven Durchführungen gleichkommen, gestalten sich hingegen einige andere modulatorisch interessanter; die einen ergreifen in ihrem Mittelteil die erniedrigte Obermediante entweder direkt (durch Trugschluß von der DV zu ihrer VI. Stufe) oder auf Umwegen[54]), andere bringen weitgreifende Quintenzirkelmodulationen, die allerdings meist ein Ziel anstreben und wesentlich anderen Charakter tragen, als in den von H. Abert als Schobertsche „Phantasiedurchführungen" bezeichneten Allegri. Am interessantesten sind einige enharmonische Wendungen, von denen ein Teil, wie bereits in den Allegri beschrieben, von b (oder B) nach H (oder h) geht, ein anderer die Terzverwandtschaft und Variantensubstituierung ausnützt und so notgedrungen zur Enharmonik greifen muß; so erreicht z. B. der Mittelsatz der Violinsonate K. 481 (Rondoform) von der Subdominantepisode in Des über Cis, mit Variantensubstituierung cis und Trugschluß, die VI. Stufe A-Dur und ein zweitesmal (am Schluß dieses Satzes) durch Gleichsetzung von as = gis die untere Terzverwandte E-Dur. Eine ganz ähnliche Wendung findet man im Mittelsatz der Es-Dur-Symphonie, die gleichfalls durch Umdeuten von as nach gis zur oberen Terztonart H-Dur führt; diese Modulation steht entschieden in engem Zusammenhang mit der ganz ähnlichen Wendung im Finale, nur daß in diesem Fall von Es über Ces = H zur unteren Terztonart moduliert wird. Es ist charakteristisch für die langsamen Sätze Mozarts, daß sie an modulatorischer Quantität den Allegri weit zurückstehen, sobald sie aber überhaupt von der Modulation Gebrauch

[52]) Es ist bezeichnend für den Charakter der Es-Dur-Symphonie, daß ihr Mittelsatz ein Rondo ist, während die der anderen Sonatenform haben (vgl. hiemit das über dessen Einleitung S. 78 Gesagte).

[53]) Z. B. T = Es-Dur, Pv = G über g = Es_{III}, Es_{V7} nach Es_{I}.

[54]) Z. B. als dritte Subdominante, wie im Klavierkonzert K. 449 oder auch durch bloße Gegenüberstellung zu einem Halbschluß auf der V. Stufe, vgl. K. 453 I.

machen oft nur durch eine tiefgreifende Wendung eine weitaus größere Wirkung erzielen als jene; hiebei hilft auch der starke Gebrauch von Mollvarianten und die in diesen Fällen noch mehr als die Modulation ausschlaggebende vertiefte Harmonik mit. Das gleiche gilt auch für die in Sonatenform gehaltenen Mittelsätze, von denen es nichts Unbekanntes zu sagen gibt; zu bemerken wäre nur, daß ihre Durchführungen die Expositionen in den meisten Fällen weder harmonisch noch melodisch fortspinnen, sondern größtenteils neu einsetzen.

Die Schlußsätze in Rondoform stehen, abgesehen von einigen Ausnahmen[55]), modulatorisch vollauf auf der Höhe der gleichzeitigen Durchführungen. In den Finales der Konzerte sind es weniger die Episoden selbst, als ihre Über- und Rückleitungen[56]), die sich an der Modulation beteiligen, während in einigen Klaviersonaten und Streichquintetten, deren Rondoformen sich bereits stark der Sonatenform nähern, die Modulation aus den Überleitungen auf die Episoden übergreift; hier wird sie allerdings zur Notwendigkeit, da die Episoden bereits häufig an Stelle eines neuen Gedankens eine durchführungsmäßige (manchmal auch kontrapunktische) Verarbeitung des Hauptthemas bringen. Die starke Annäherung an die Sonatenform beeinflußt hier auch das Modulatorische; so gestaltet sich die Überleitung zur Dominant-Episode genau wie die einer Exposition, mit den gleichen Molltrübungen und gelegentlichen Ausweichungen zur erniedrigten Obermediante, ebenso wie die vollkommene sonatenmäßige Reprise in der Tonika mit gelegentlichen harmonischen Bereicherungen erscheint. Die Dominantepisode bringt meist nur Stufensequenzen und eine einfache Rückleitung zum Ritornell, während die große Modulation entweder der Überleitung zur Mittelepisode oder dieser selbst vorbehalten bleibt; ihre Tonart ist in diesen reifsten Kompositionen nicht mehr die P oder die TV, sondern sehr häufig die TVp, nämlich die erniedrigte Obermediante, die, wenn sie auch nicht Haupttonart ist, hier zumindest aufgesucht wird. Auch fehlt es diesen Teilen nicht an enharmonischen und chromatischen Wendungen, wie sie an den Durchführungen bereits beschrieben wurden, ebenso wie die in Notenbeispiel 2 dargestellte typische Rückführung von Episode zu Ritornell noch zu finden ist. Eines der bedeutendsten dieser Stücke ist das A-Moll Rondo (K. 511), das modulatorisch zwar nur die typischen Wendungen der letzten Jahre — Hinabtauchen in die Subdominantregion durch Trugschluß zur erniedrigten Untermediante — bringt, harmonisch aber ungemein charakteristisch ist[57]).

[55]) Z. B. die Violinsonaten K. 376 bis 380, denen zur Modulation vor allem die Moll-Episode fehlt.

[56]) Vgl. Jahn-Abert, II, 212: „... Nicht als fehlte diesen Partien (Episoden) der Drang nach einer originelleren Harmonik, aber er äußert sich nur in den Partien des Weiterspinnens und Überleitens, nicht beim Aufstellen der Themen selbst."

[57]) Siehe im Zusammenhang mit der Harmonik.



Nun wäre noch ein Wort über die Menuette und Trios zu sagen, von deren Modulation bisher nichts zu erwähnen war; auch sie machen relativ eine modulatorische Entwicklung mit, wenngleich ihre Schritte über diejenigen einfachster Durchführungen niemals hinauskommen. Immerhin ist es interessant, daß vor allem die Mittelteile der Menuette, falls die übliche Dominantmodulation bereits im ersten Teil vollzogen und somit diesem erspart bleibt, durchführungsmäßig gehalten sind und, falls sie nicht, wie häufig in den Trios, einen Orgelpunkt[58]) bringen, über die früher hier üblichen Dominant- und Parallelwendungen hinausgehen und reichere Stufenbewegung zeigen. Auch das Menuett der G-Moll-Symphonie greift mehr in die Modulation über als es sonst in diesen Stücken der Fall war; schon die Modulation zur Dominanttonart (nicht V. Stufe!) trägt in Moll anderen Charakter als in Dur, ferner sind der kontrastierend einsetzende Mittelteil in der P-Dur-Tonart (B-Dur) und die hierauf folgenden Terzschritte von B über g, Es und übermäßigen Quintsextakkord zur Tv für ein Mozartmenuett bereits etwas besonderes. Erwähnenswert ist schließlich noch das Menuett des Streichquartettes K. 575, dessen Mittelteil ganz ähnlich dem Finale der G-Moll-Symphonie (Durchführungsbeginn) in Unisonogängen die Leittöne der jeweils folgenden Stufe ergreift (siehe Notenbeispiel 6) und so die aus jüngeren Durchführungstypen bekannten Schritte — DV — Sp — P — DVvii — Tv — taktweise fortschreitend ergibt.

Nach dieser nur in großen Zügen möglich gewesenen Darstellung sei noch in Kürze auf einige mit der Modulation erst in zweiter Linie zusammenhängende Punkte verwiesen, vor allem auf d i e B e d e u t u n g d e r T o n a r t f ü r d i e M o d u l a t i o n. Der ähnliche Charakter von Stücken gleicher Tonart, eine bekannte Tatsache — man denke nur an H-Moll bei Bach, C-Moll bei Beethoven und das bei Mozart ihnen anscheinend entsprechende G-Moll[59]) — ist selbstverständlich bedingt durch die einzelnen den Gesamteindruck ergebenden äußeren Kriterien, an denen Harmonik und Modulation in gleicher Weise wie Melodik und Rhythmik beteiligt sind. So findet man auch bei Mozart, und zwar von den Jugendwerken an[60]), gewisse Wendungen, die mit Vorliebe nur in bestimmten Tonarten oder mindestens in diesen am häufigsten auftreten; nur auf einige der augenfälligsten Beispiele sei hier verwiesen; der Durchführungsbeginn mit TV ist nirgends anzutreffen als in einigen zeitlich sogar ziemlich unabhängig voneinander entstandenen Sätzen in C-Dur oder -Moll, wie in der

[58]) Über Mozarts Orgelpunktbehandlung siehe später.

[59]) Vgl. die G-Moll-Symphonie mit den Kammermusikwerken gleicher Tonart.

[60]) Auch W. S. F. verweisen darauf, vgl. I, 10: „... *tel ton, telle modulation... étaient reservés à l'expression du tel ou tel sentiment.*" Später heißt es: „*L'étude de son oeuvre va nous faire voir, par exemple, comment, depuis ses premières sonates jusqu'à ses dernières compositions de 1791, chaque ton a eu pour lui, un sens expressif, distinct, et en conséquence s'est accompagné chez lui de certains* procédés *distincts dans le rhythme et les modulations.*"

Sonate K. 457 I, der Phantasie K. 396, der Symphonie K. 338 I, dem Klaviertrio K. 496 II und dem Finale des Streichquartettes K. 465. Diesbezüglich bemerkenswert sind auch die Schlußsätze der Symphonien K. 425 und K. 551, sowie der erste Satz des Streichquintettes K. 515, alle drei in C-Dur, die als einzige Ausnahmen der reifen Werke Mozarts nach hybriden Anfängen ihren sequenzmäßigen Verlauf in der parallelen Molltonart einsetzen. Andere tonartlich übereinstimmende Durchführungsbeginne aus den Jugendkompositionen seien hier nicht mehr herangezogen. Auf eine noch größere Zeitspanne erstrecken sich die Wendungen zur erniedrigten Obermediante, die mit Vorliebe in D-Dur auftreten; schon die ersten derartigen vorübergehenden Trugschlüsse waren in dieser Tonart[61]), ebenso die daraus hervorgegangenen ersten tatsächlichen Modulationen[62]) und auch in allen späteren Kompositionen, in denen diese Wendung weitaus häufiger auftritt, zeigt sich Mozarts Vorliebe vor allem in D-Dur die erniedrigte Obermediante zu ergreifen. Man vergleiche z. B. die aus der ersten Wiener Zeit stammenden Hornkonzerte[63])! Nur das Rondo des in D-Dur stehenden (K. 412) führt seine Variantepisode zur erniedrigten Obermediante, ebenso wie von den letzten Streichquartetten nur K. 499 und von den Streichquintetten nur das in D-Dur die erniedrigte Obermediante als Haupttonart aufsuchen. Wenn Mozart in seinen reiferen Kompositionen diese Wendung auch in anderen Tonarten bringt, kann man sich trotzdem bei einer genaueren Durchsicht seiner Werke des Gefühles nicht erwehren, daß er sie, sei es auch nur als kleine Ausweichung, vor allem in D-Dur bevorzugt und fast niemals versäumt, während sie in anderen Tonarten nur gelegentlich auftritt. Eine andere Merkwürdigkeit, in dieser Arbeit teilweise schon berührt, betrifft die enharmonischen Wendungen, die, wie aus dem bisherigen hervorgeht, bei Mozart zeitlebens etwas Seltenes blieben, und erst in den Spätwerken etwas häufiger auftreten. Schon in den Jugendkompositionen zeigt es sich, daß die wenigen diesbezüglichen Stellen, zwar nicht immer in Sätzen gleicher Tonart, aber immer innerhalb eines gewissen Zeitabschnittes als gleiche Wendung vorkommen[64]). Auch die modulatorische Ähnlichkeit und manchmal sogar Gleichheit zwischen den Ecksätzen desselben Zyklus, die durch den in letzterem beabsichtigten einheitlichen Charakter[65]) noch gefördert wird, ist vielleicht nicht zuletzt auch der gleichen Tonart zuzuschreiben. Aus der diesbezüglichen Menge der Fälle seien nur als markanteste die Ecksätze der großen G-Moll-Symphonie hervorgehoben, deren Durchführungsmodulationen als Ausnahmen der Spätwerke

[61]) Vgl. die im Zusammenhang mit der Harmonik gegebene Darstellung der Entwicklung der Terzverwandtschaft und die dazugehörigen Notenbeispiele.

[62]) Vgl. S. 74.

[63]) K. 412, 417, 447 und 495.

[64]) Die betreffenden Stellen wurden bereits im vorhergehenden erwähnt.

[65]) Auch das ungefähr gleiche Tempo wirkt in diesen Fällen vielleicht mit.

fast ausschließlich durch Quintenzirkelmodulation ins Gebiet der Kreuztonarten übergreifen, wobei das Finale den ersten Satz noch weitaus überragt[66]). Im Anschluß an die Ähnlichkeit der Ecksätze sei auch noch auf die Übernahme harmonischer oder modulatorischer Wendungen aus Expositionen in Durchführungen oder seltener von letzteren in Reprisen hingewiesen, die in einigen Fällen anzutreffen ist, sicherlich aber nicht in erster Linie mit der gleichen Tonart in Zusammenhang steht.

Nun sei noch einiges über das Verhältnis der Modulation zu anderen Stilkriterien erwähnt, und zwar vor allem die Fähigkeit der Modulation gleichfalls als Charakteristikum für die Zeit und daher als Bestimmungsmöglichkeit für die Entstehung einer Komposition aufzutreten. Dies zeigen vor allem die Übereinstimmungen der vorliegenden Untersuchung (hinsichtlich der Modulation) mit den Umgruppierungen und Neuklassifizierungen von W. S. F., wobei letztere gewiß keiner Bestätigung durch diese Arbeit bedürfen. Immerhin ist es interessant, z. B. die Symphonie K. 76, die W. S. F. in das gleiche Jahr wie K. 43 setzen, mit dieser zu vergleichen! Die Durchführungsmodulation ihres ersten Satzes stimmt mit der des Finales von K. 43 sogar in bezug auf Themenverteilung vollkommen überein. Das gleiche zeigt sich bei einigen undatierten Symphonien, die W. S. F. der italienischen Zeit zuschreiben; H. Abert sagt hiezu (I, 341, Fußnote): „W. S. F. I., 278 haben mit gewohntem Scharfsinn in der Chronologie dieser Werke Ordnung zu schaffen versucht. Ihre genaueren Datierungsversuche haben freilich nur annähernden Wert.“ Gerade das ist nun auffallend, daß ihre genaueren Datierungen in modulatorischer Hinsicht soviel Berechtigung aufweisen. So z. B. haben sie die Symphonie K. 97 an den Anfang der ersten italienischen Reise gesetzt; tatsächlich zeigt die Durchführungsmodulation ihrer beiden Ecksätze (nur diese kommen in Betracht) ganz gleiche Wendungen, wie die kurz zuvor (nach W. S. F.) in Wien entstandene Symphonie K. 48[67]). Ebenso stimmen die von ihnen hier als nächste angereihten Werke hinsichtlich der Modulation mit der allgemeinen Entwicklung vollkommen überein; die kadenzierenden Stufenschritte werden in den folgenden immer spärlicher[68]), bis schließlich in den echt italienischen Kompositionen selbst die wenigen noch vorhanden gewesenen verschwunden sind. Auch die Umgruppierung der Violinsonate K. 378, die W. S. F. dem letzten Salzburger Aufenthalt zuschreiben, während sie von Köchel zur Gruppe der ersten in Wien entstandenen Sonaten (K. 376 bis 380) gerechnet wurde, deckt sich völlig mit den Untersuchungen in bezug

---

[66]) In den Jugendkompositionen sind größtenteils die ersten Sätze modulatorisch reichhaltiger als die letzten, während sich dieses Verhältnis in späteren Jahren umkehrt.

[67]) Auf diese Übereinstimmungen kann hier nicht im Detail eingegangen werden.

[68]) Vgl. Jahn-Abert, I, 341: „Die nächste Folge der italienischen Reisen war, daß die fortschreitende Annäherung an den Wiener Typus ... unterbrochen wurde und einem erneuten Vorstoß des Italienertums Platz machte.“

auf ihre Modulation. Die hiefür einzig in Betracht kommende Durchführung des ersten Satzes mit ihrem Beginn in der DV und folgender Quintschrittsequenz unterscheidet sie ganz und gar von den in Wien entstandenen und reiht sie anderseits ebenbürtig an die Klavier- und Klavier-Violin-Sonaten der letzten großen Pariser Reise, als deren Nachzügler W. S. F. sie bezeichnen.

Die Übereinstimmung der Modulation mit dem Inhaltlichen jedes betreffenden Satzes, respektive die Modulation als eine der Folgen dieses Inhaltlichen, ließe sich gleichfalls wieder an Hand einer Unzahl von Beispielen nachweisen[69]), was aber einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben muß; dem gleichen Moment sind, abgesehen vom Satztechnischen, auch die modulatorischen Unterschiede in den verschiedenen Kategorien der Werke zuzuschreiben. Im allgemeinen läßt sich hiebei feststellen, daß die Modulation in den Konzerten und Kompositionen für oder auch bloß mit Klavier unkomplizierter und virtuoser gehalten ist, als die der Kammermusik für Streichinstrumente und der Symphonien. Ein Vergleich der sechs Haydn gewidmeten Streichquartette mit den Klavierkammermusikwerken gleicher Zeit zeigt dies ganz deutlich. Auch der Umstand, daß die modulatorische Gliederung der Durchführungen in den Klavierwerken niemals die Dreiteiligkeit überschreitet, während in den letzten Streicherkammermusiken und Symphonien bereits vier bis fünf Teile zu finden sind, ist bezeichnend für die hier vorhandenen Unterschiede.

Vollste Übereinstimmung zeigt die Modulation auch mit der allgemeinen Gliederung sowohl kleiner wie größerer Abschnitte; eine bekannte Tatsache ist dies bei melodischen und harmonischen Sequenzen, die bei Verkürzung der einen auch eine Beschleunigung der anderen hervorrufen. Man vergleiche z. B. in der Durchführung des ersten Satzes der Klaviersonate K. 309 die Sequenz innerhalb A-Moll, die stufenweise abwärtsgehend anfangs mit vollem Thema jede Stufe zwei Takte lang festhält, während sie bei beinahe schon an Beethoven gemahnender Themenverkürzung auch die Stufen taktweise wechselt. Ganz ähnlich auch im Finale des D-Dur-Quartettes K. 499, wo im Rahmen einer Quintschrittsequenz ursprünglich bei ganzem Thema die Fortschreitung zur Quint tiefer nach

---

[69]) Man vgl. u. a. die bekannte C-Dur-Sonate (K. 545), die W. S. F. als „sonatine" und Abert (II, 610) als „geschmackvolle Unterrichtsmusik für Anfänger" bezeichnen, deren Durchführung (des ersten Satzes) von allen gleichzeitigen Werken abstechend auf das ursprüngliche Modulationsschema des „Schobertschen Sequenztypus" zurückgreift, ganz ähnlich wie die Violinsonate K. 547, in der eine einzige Wendung in der Rückleitung zur Reprise des ersten Satzes den letzten Mozart verrät. (Hier nach einem Halbschluß auf der Pv = A über a nicht wie sonst durch a = FIII nach F, sondern durch enharmonische Umdeutung von Cis als Des zum verminderten Septakkord von f.) Siehe auch das über die letzten vier Streichquartette (S. 77) Gesagte; schon durch die Expositions- und Reprisenmodulation nimmt das erste, aus eigenem Antrieb entstandene, einen weit höheren Flug. Vgl. hiezu Jahn-Abert, II, 714.

je zwei Takten erfolgt, bei melodischer Verkürzung aber taktweise[70]). Weitaus interessanter und einschneidender sind aber jene Änderungen, die im Augenblick der melodischen Verkürzung eine andere harmonische Stufenfolge eintreten lassen. Man vergleiche unter anderem im Rondo des Klavierkonzertes K. 467 die Sequenz, die bei vollem Thema in Quintschritten abwärtsgeht, bei melodischer Verkürzung aber stufenweise fortgesetzt wird. In gleicher Weise decken sich die modulatorischen Änderungen nicht nur mit jenen der melodischen Sequenzen, sondern auch mit allen anderen Momenten; die Durchführung des ersten Satzes des Streichquintettes in G-Moll sei als ein Beispiel von vielen herausgegriffen, da ihre bereits Seite 80, Anmkg. 36, besprochene Gliederung nicht sogleich klar ersichtlich ist. Der erste Abschnitt der in Terzschritten innerhalb As-Dur bis B (= Esv) führt, bedarf wohl keiner näheren Erläuterung; interessanter ist der folgende Teil, der vermutlich als ein einziger großer Mittelteil bis zum Orgelpunkt auf D angesprochen wird, tatsächlich aber sowohl modulatorisch als auch thematisch noch in zwei Teile zerfällt: seinen ersten bildet das ganze Seitensatzthema, das von Es-Moll stufenweise aufwärts über F- nach G-Moll führt, seinen zweiten (eigentlich bereits dritten Durchführungsteil) die Quintschrittsequenz, die in g einsetzt und auch sogleich eine thematische Veränderung mit sich bringt — vom Seitensatz erscheint nur mehr der Nonen-, respektive nunmehr bereits verminderte Quintensprung (der die Non zum jeweiligen Baß ergibt). Der vierte Durchführungsteil, der hierauf folgt, ist bereits äußerlich durch seinen Orgelpunkt auf der V. Stufe gekennzeichnet[71]). Diese modulatorisch und thematisch übereinstimmende Gliederung greift in Orchesterwerken auch auf die Instrumentation über. Man vergleiche z. B. das Finale der C-Dur-Symphonie K. 425, deren Durchführung zwar nur das Thema der Überleitung verarbeitet, trotzdem aber in jeder Hinsicht mehrteilig gegliedert ist. Nach allem vorangegangenen genügt wohl ein Blick in die Partitur zur Bestätigung dieser Tatsache, ohne daß eine eingehendere Beschreibung noch nötig wäre.

Nun sei noch Mozarts Harmonik, und zwar nur soweit sie auf die Modulation Einfluß nimmt oder typische Wendungen bringt, in ihren wichtigsten Zügen behandelt. In diesem Zusammenhang soll auch die Entwicklung der Modulation zur Dur-Tonart der erniedrigten Ober- oder Untermediante (die bei Mozart um so auffallender ist, als Terzverwandtschaft bisher allgemein erst Beethoven und den Romantikern zugeschrieben wurde) ihre zusammenhängende Darstellung erhalten, und zwar erst nachdem einige Charakteristika der Mozartschen Harmonik, aus denen und in Gemeinschaft derer sie zum Teil hervorgegangen, erörtert sein werden. Hier steht in erster Linie Mozarts Vorliebe für Mischungen von Dur und

[70]) Die Anzahl dieser Beispiele ist ziemlich unbegrenzt.

[71]) Ganz analog ist auch die Gliederung des ersten Satzes des C-Dur-Quintettes (K. 515).

Moll, Molltrübungen, die in sämtlichen seiner Kompositionen sogar in den Serenaden und Märschen[72]), und zwar zumeist an den gleichen Stellen und in gleicher Bedeutung anzutreffen sind. Sie treten von den frühesten Werken an mit immer zunehmender Häufigkeit in Überleitungen von Sonatenexpositionen vor Eintritt des Seitensatzes, am Schluß von Durchführungen (häufig über Orgelpunkten) vor Eintritt der Reprise und ebenso in Rondoepisoden vor Einsatz des Ritornelles auf und bedeuten in all diesen Fällen entweder als Selbstzweck, oft nur im „Vorbeihuschen"[73]) die Trübung nach Moll an sich, die die folgende Dur-Tonart mit größerem Kontrast hervortreten läßt oder sie bereiten, wie sich noch zeigen wird, eine spätere Modulation vor. Sie werden zum Teil durch eine Mollvariante, die größtenteils als Mollsubdominante auftritt, hervorgerufen oder durch die erniedrigte Tonikasext bloß angedeutet. Für die Mollsubdominante als rein harmonisches Mittel[74]) seien von der Unzahl der vorkommenden Fälle nur drei herausgegriffen: Notenbeispiel 7, dem ersten Satz einer der frühesten Violinsonaten (K. 57) entnommen, zeigt die TV (f) am Schluß des ersten Teiles[75]) als Mollsubdominante in den Orgelpunkt auf ihrer V. hineinspielen; Notenbeispiel 8 bringt den Schluß der Überleitung aus dem ersten Satz der A-Moll-Sonate (K. 310), in der vor Eintritt des Seitensatzes in Dur, trotzdem die T des Stückes ohnedies Moll ist, noch die DV (C-Moll) als Subdominante zu ihrer V. erscheint, ganz ähnlich wie in Notenbeispiel 9 aus der Überleitung des D-Moll-Klavierkonzertes (hier gleichfalls vor Eintritt des Seitensatzes in F-Dur, F-Moll, die DV, als Mollsubdominante zu ihrer V.). Als Modulationsmittel oder besser gesagt zur Verstärkung der Modulation [76]) wurde die Mollsubdominante bereits erwähnt, und zwar in jenen Fällen, in denen sie (vgl. Seite 70) im Rahmen der

[72]) Vgl. z. B. K. 335 und K. 445 (in beiden Fällen vor Eintritt der Reprise).

[73]) Vgl. H. Schenker, Ph. und Th., I, 119: „Die Mischung (von Dur und Moll) ist von der Zeit unabhängig... Nicht also die Zahl der Takte entscheidet... sogar eine Zweiunddreißigstel kann eine Mischung nicht leugnen machen... Desto größer ist die Wirkung, je schattenhafter das Moll vorbeihuscht."

[74]) Wie bereits einmal erwähnt, sind gerade bei Molltrübungen die Begriffe „rein harmonisch" oder „bereits zur Modulation gehörig" sehr relative; denn obgleich durch die oben erwähnten Fälle die T keineswegs verlassen wird, ist doch das Hineinspielen einer anderen Tonart gegeben und in jenen Fällen, von denen noch einige oben folgen werden, in denen die Mollvariante bereits eine kommende Modulation vorbereitet, ist der Tatbestand auch kein anderer als der absolut harmonische!

[75]) Die formale Entwicklung ist in diesen Stücken noch recht primitiv; trotzdem tritt die Mollwendung bereits an der im Vergleich zu späteren Sätzen analogen Stelle — vor Eintritt der Wiederholung — auf!

[76]) Die Mollsubdominante in Dur ergibt den Leitton nach abwärts zur V.; ihre Wirkung im Gegensatz zur Dur-Oberdominante ist allbekannt (vgl. E. Kurth, Romantische Harmonik, S. 131 und 132 und Louis Thuille, Harmonielehre). H. Schenker sagt (Ph. und Th., I, 425): „. . .die Modulation durch Umdeutung wird durch die Mischung von Dur und Moll, nicht nur nicht gestört, sondern weit eher gefördert."

Dominantmodulation bei der Umdeutung der T zur DIV als TV auftrat. Interessante und bei Mozart vereinzelt dastehende Gebilde zeigen aber die Notenbeispiele 10 und 11, in denen die Mollsubdominante als tatsächliches Modulationsmittel angesprochen werden muß. In beiden Fällen handelt es sich um eine Modulation stufenweise abwärts durch U = II; da aber die Fortschreitungen hier nicht tonal sind — im ersten Beispiel (Durchführung des ersten Satzes des Violinkonzertes in A-Dur) ist cis nicht leitereigene, sondern alterierte zweite Stufe von h, ebenso wie im zweiten (C-Dur-Phantasie K. 394) D alterierte zweite von C — und die U = II nicht ohneweiters angewendet werden kann, erscheint sozusagen als Brücke die Subdominante[77]), die als Molltonart auftritt, nicht nur wenn sie leitereigen ist, sondern auch wenn sie Stufe einer Dur-Tonart bildet (wie im ersten Fall d als IV. von A, im zweiten f von C)[78]). Schließlich wären noch jene Stellen zu erwähnen, in denen die Mollsubdominante rein harmonisch eintritt, gleichzeitig aber bereits eine spätere Modulation vorbereitet, und zwar in erster Linie wichtig für die folgende Darstellung, die sozusagen innere Vorbereitung der Dur-Tonart der erniedrigten Ober- oder Untermediante. Notenbeispiel 1 bereits Seite 70 erwähnt und noch im Zusammenhang mit der Entwicklung der Terzverwandtschaft herangezogen, zeigt den Schluß der Überleitung des Streichquartettes K. 169II, in dessen ideellen Orgelpunkt die TV (D-Moll) als Mollsubdominante hineinspielt, um das folgende F-Dur, das nach der Generalpause mit harmonisch zugrunde liegendem Trugschluß (von der V. zur erniedrigten VI.) einsetzt, vorzubereiten; ganz ähnlich Notenbeispiel 12 aus dem Klavierkonzert K. 503 in C, dessen Soloseitensatz in Es-Dur, der erniedrigten Obermediante, mit sprungweiser Modulation einsetzt, aber durch die vorhergehende Mollsubdominante C-Moll in der Überleitung und den folgenden Abschluß mit hochalterierter IV. Stufe wohl begründet scheint[79]). Eine verborgene Mollsubdominante liegt auch in jenen Fällen vor, in denen die Molltonart nur durch die erniedrigte Sext der T angedeutet wird, wie Notenbeispiel 13 bereits in den frühesten Kompositionen (K. 55 II) Mozarts zeigt, ebenso die Notenbeispiele 14, 15, aus dem Rondo der Sonate K. 58 (beide vor Eintritt des Ritornells); selbst in sonst durchwegs heiteren Stücken wie im ersten Satz der Klaviersonate K. 330 (siehe Notenbeispiel 16) stellt sich zuguterletzt noch ein echt Mozartscher Schatten ein (hier, um mit Schenker zu sprechen, wirklich „schattenhaft"), häufig auch vor Eintritt der Reprise durch eine Wechsel-

[77]) Es rücken hier dadurch — wenngleich nicht in diesem Sinne verwendet — terzverwandte Tonarten aneinander.

[78]) Die Mollsubdominante in Dur dürfte in diesen Fällen auch einer melodischen Analogiebildung entsprechen.

[79]) Eine ziemlich sichere Handhabe dafür, daß diese Varianteneinführungen gleichzeitig Vorbereitung der folgenden Tonart sind, geben andere später zu erwähnende Stellen, die die betreffenden Terzverwandten tatsächlich durch eine Mollvariante erreichen.

note im Baß, wie in Notenbeispiel 17 (gleichlautend mit derselben Stelle des ersten Satzes der Violinsonate K. 378) und in noch unzähligen anderen Fällen[80]).

In all den hier genannten und ungenannten Beispielen sind diese Molltrübungen gleichzeitig Leittonbildungen[81]) und zeigen bereits im allgemeinen Mozarts diesbezügliche Neigung; und zwar liebt er es vor allem einen Auflösungston von beiden Seiten mit oberem und unterem Leitton scharf zu umrändern. Dies bringt Notenbeispiel 19, das den Schlußtriller der Exposition (erster Satz) des Konzertes K. 503 darstellt und die Notenbeispiele 20 und 21 aus dem bekannten A-Moll-Rondo, die die Umkreisung der T a durch b und gis zeigen. Andere Fälle wieder, die auch nur die Umspielung eines Tones bedeuten (siehe Notenbeispiel 22) lassen die gleichzeitige Molltrübung klarer hervortreten. Diese Umspielung der beiden Leittöne eines Tones, die E. Kurth als Disalteration[82]) bezeichnet und mit Recht von doppelseitigen Wechselnotenbildungen ableitet, findet man bei Mozart am häufigsten in dem bei ihm typisch gewordenem übermäßigem Quintsextakkord oder der hochalterierten vierten Stufe, die, wie sich zeigen wird, beide fast die gleiche Bedeutung haben, allerdings nur Teilerscheinungen der sonstigen Leittonbildungen darstellen. Das Wesentliche an diesen beiden Akkorden sind, wie Notenbeispiel 23 verdeutlicht, die beiden Ecktöne, in diesem Fall Cis und Es, die als Leittöne nach auf- und abwärts zur V. Stufe (hier D) der betreffenden Tonart streben[83]). Als harmonisches Mittel treten sowohl übermäßiger Quintsextakkord als auch hochalterierte IV. in phrygischen Kadenzen (bei Halbschlüssen auf der V.) auf, und zwar schon in den frühesten Kompositionen wie in Notenbeispiel 24, ebenso in unzähligen anderen Fällen aus allen Lebensjahren Mozarts, von denen nur die Notenbeispiele 25 und 26 Belege geben sollen. Nicht nur als Akkord, sondern auch in ihre wichtigsten Bestandteile, die beiden Leittöne zerlegt,

[80]) Durch diese Mischung von Dur und Moll findet man bei Mozart oft Gebilde, die an viel spätere Meister gemahnen, wie Notenbeispiel 18 zeigt, das an Chopin (vgl. G-Moll-Ballade) anklingt. Auch die seinerzeit viel umstrittene Einleitung des nach ihr benannten Dissonanzenquartettes beruht auf der Mischung von Dur und Moll, wofür Schenker (Ph. und Th., I, 133) eine so zutreffende Erklärung gibt, daß sich jede weitere Besprechung hier erübrigt.

[81]) Vielleicht ergeben umgekehrt, was zwar weniger wahrscheinlich anmutet, die Leittonbildungen Molltrübungen.

[82]) E. Kurth, „Voraussetzungen der theoretischen Harmonik", S. 133, erklärt die Disalteration nicht mehr als Umspielung, sondern bereits als Tonalitätszersetzung, da bei den Romantikern der umspielte Ton oder Akkord nicht eintritt.

[83]) E. Kurth bezeichnet in seiner romantischen Harmonik (S. 102 u. a. a. O.) den übermäßigen Quintsextakkord stets als alterierten verminderten Septakkord (alterierter Grundton, geschärft zur Leittonwirkung nach abwärts), was an der Bedeutung und Stellung dieses Akkordes auch nach Kurth (vgl. S. 102) nichts ändert; der Name tut hier wohl nicht viel zur Sache.

findet man sie, wie die Beispiele 27[84]), 28[85]) und 29 darstellen. Dieser letzte Fall zeigt aber bereits ihren Zusammenhang mit der Modulation zur erniedrigten Ober- oder auch Untermediante; der Trugschluß der hier von Av zu ihrer erniedrigten VI., der erniedrigten Obermediante, führt, läßt dieses F-Dur zwar noch nicht als Tonart, sondern als bloßes Spiel mit der hochalterierten IV. eintreten, ganz ähnlich wie bereits in einer Komposition aus früheren Jahren (siehe Notenbeispiel 30, Überleitung aus dem ersten Satz des Streichquartettes K. 155), die gleichfalls eine nur auf einen Takt ausgedehnte Ausweichung zur erniedrigten Obermediante enthält und diese Stufe sogleich zum übermäßigen Quintsextakkord werden läßt. Aber schon im ersten Satz der Symphonie K. 184 (siehe Notenbeispiel 31) läßt Mozart die erniedrigte VI. (hier der T, somit erniedrigte Untermediante) über die TV scheinbar als Tonart eintreten, um sie erst nach einigen Takten wieder zum übermäßigen Quintsextakkord zu verwandeln. Ganz gleich verfährt er auch in späteren Jahren, wie Notenbeispiel 32 aus dem Finale des Streichquartettes K. 387 (Reprise) zeigt; auch hier scheinbar durch Trugschluß eine Ausweichung zur erniedrigten Untermediante, die sogleich wieder zum übermäßigen Quintsextakkord[86]) wird. In all den letzteren Fällen sind übermäßiger Quintsextakkord oder alterierte IV. bereits als Modulationsmittel anzusprechen, da sie von einer, wenn auch nur kurzen, Ausweichung zur T zurückführen. In diesem Sinne verwendet Mozart sie auch in seinen reiferen Werken am allerhäufigsten, wie z. B. in Notenbeispiel 33 aus dem ersten Satz des Streichquartettes K. 464: hier wird die Rückkehr zur D von der erniedrigten Obermediante C-Dur, der Tonart des ersten Seitensatzes, durch Aufbauen der hochalterierten IV. bewerkstelligt, ein Fall von vielen, in denen Mozart die Rückmodulation von der erniedrigten Ober- oder Untermediante, je nachdem sie zur D (in Expositionen) oder zur T (in Reprisen) führen soll, durch Aufbauen des übermäßigen Quintsextakkordes auf dieser Stufe antritt. Notenbeispiel 34 zeigt anderseits — als Musterbeispiel — einen Fall, in dem die erniedrigte Untermediante durch den übermäßigen Quintsextakkord erst gewonnen wird. Als Modulations- und Kadenzierungsmittel, ganz ähnlich zur Mollsubdominante (vgl. die S. 93 erwähnten Notenbeispiele 10 und 11) bewirkt der übermäßige Quintsextakkord für Mozart bemerkenswerte harmonische Wendungen in Notenbeispiel 35, wo er innerhalb einer Sequenz stufenweise abwärts auftritt. Auch zeigen ihn einige Beispiele als Höhepunkt einer vorangegangenen

[84]) Ganz gleichlautend zu diesem Beispiel aus dem Mittelsatz des Krönungskonzertes ist auch der Durchführungsschluß (vor Eintritt der Reprise) im ersten Satz des A-Dur-Klavierkonzertes.

[85]) Ebenso, auch tonartlich, im Mittelsatz der Violinsonate K. 380.

[86]) In diesem Beispiel erscheint am Schluß nicht der übermäßige Quintsext-, sondern der verminderte Septakkord; das E im Baß ist aber nur Leitton zum folgenden Sextakkord auf F und wäre, ginge die Auflösung nach D, sicherlich mit Es vertauscht, eine Differenz, die an der Bedeutung nichts ändert.

chromatischen Bewegung oder chromatisch auseinandertretender Stimmen, deren Ende die beiden wichtigen Leittöne bilden. Durch chromatische Durchgänge entstandene Leittöne (nach abwärts), die gleichzeitig eine Trübung nach Moll beinhalten, zeigen unter anderem die Notenbeispiele 36 und 37.

Die Chromatik ist im allgemeinen ein wesentlicher Bestandteil in Mozarts Harmonik, vor allem die Durchsetzung seiner melodischen Linie mit Chromatik; in der oben genannten Art, in der sie Leittöne schafft, verstärkt sie die Modulation, während sie sonst ohne Einfluß auf das Modulatorische bleibt[87]). Am häufigsten findet man bei Mozart Chromatik über Orgelpunkten, und zwar in derartiger Wirkung, daß Modulation vorgetäuscht wird, ohne tatsächlich vorhanden zu sein; seine Orgelpunktebehandlung ist im allgemeinen bemerkenswert und zeigt oft weit mehr Bewegung als tatsächliche Modulationen, obgleich die tonartliche Stellung vollkommen unverändert bleibt. Man vergleiche z. B. die Schlußgruppe der Idomeneo-Ouverture! Hier wird die Mollvariante der T erst über einem Orgelpunkt auf der V., dann auf der I. sozusagen mit all ihren Kriterien ausgekostet[88]).

Noch ein charakteristischer und von Jugend an typischer Zug ist in Mozarts Kompositionen zu erwähnen, der in wesentlichem Zusammenhang mit der Modulation steht, ja sogar häufig an ihre Stelle tritt: die Gegenüberstellungen gewisser Akkorde, die bereits zu Beginn dieser Arbeit als Kontrastwirkungen bezeichnet wurden. Diese Kontraste werden bei Mozart kaum wundernehmen, besonders wenn man an seine oft schon innerhalb eines Themas ausgebildeten melodischen Gegensätze denkt. Ins Harmonische übertragen mögen dies zwei Beispiele von vielen Nr. 38 und 39 zeigen, in denen die Überleitung zur Dominanttonart, über die sowohl in Dur als auch in Moll tongeschlechtlich kontrastierende VI. Stufe (T VI — D II) geschieht; man beachte in beiden Fällen die dynamischen Bezeichnungen[89])! Für die folgende Untersuchung wichtiger sind aber jene Gegenüberstellungen, die mit der Terzverwandtschaft in unmittelbarem Zusammenhang

---

[87]) Vgl. das Andante der Klaviersonate K. 533, ein harmonisch bemerkenswertes Stück, das durch Chromatik und Vorhaltsharmonien für Mozart ungewöhnlich herbe Dissonanzen ergibt, ähnlich dem sogenannten chromatischen Menuett und Teilen des A-Moll-Rondos (K. 511), Stücke, die modulatorisch weiter nicht auffallend sind.

[88]) O. Jahn, W. A. Mozart, erste Auflage, IV, 26, sagt unter anderem: „... wenn man nur den Reichtum beobachtet, zu welchem die einfache Grundform des Orgelpunktes in den schönsten Anwendungen ausgebildet erscheint." — Bussler, Musikalische Formenlehre, Kap. Modulation, sagt treffend: „Durch chromatische Fortschreitungen, die man zum Teil als Scheinmodulationen bezeichnen könnte, erhalten Orgelpunkte das Ansehen großer modulatorischer Mannigfaltigkeit, wenn sie auch in der Tat die näheren Beziehungen der T nicht überschreiten."

[89]) Im Rahmen einer Exposition haben diese Wendungen entschieden Bedeutung. Vgl. z. B. auch die S. 81, Anmkg. 42 erwähnten Stellen aus dem Streichquartett in A-Dur; auch hier die Dynamik in gleichem Sinn wie oben.

stehen, und zwar die Abschlüsse auf der V. Stufe einer Molltonart und die unmittelbaren Anschlüsse der betreffenden Dur-Parallele[90]), wie sie im Verhältnis von Überleitung zu Seitensatz und Durchführung zu Reprise innerhalb der Sonatenform und auch im Rondo als Übergang von der Moll-episode zum folgenden Dur-Ritornell von Mozarts Jugendwerken an immer gleich häufig zu finden sind. Aus der Unmenge der vorhandenen Fälle sei Notenbeispiel 40 hervorgehoben, das Überleitung und Seitensatz der C-Moll-Phantasie (K. 396) gegenüberstellt, sowie Notenbeispiel 41, das das gleiche Verhältnis von Durchführungsschluß zu Reprise zeigt. In beiden Fällen treten einander, objektiv genommen, terzverwandte Tonarten gegenüber, im ersten Es zu G als erniedrigte Untermediante wie im zweiten F zu A; wohl ist man sich dessen vollkommen bewußt, daß die logische Folge hier V. Stufe einer Molltonika und betreffende Dur-Parallele nicht Terzverwandschaft ist; der Umstand aber, daß diese Aufeinanderfolge so angenehm gehört wird und, daß die gleichen Gegenüberstellungen an anderen Stellen nicht im obigen Verhältnis, sondern als erniedrigte Ober- oder Untermediante[91]) auftreten, legt den Zusammenhang mit der Terzverwandtschaft, die auch in den genannten Verhältnissen entschieden mitzusprechen hat, sehr nahe. Ein weiteres Recht aber, diese Gegenüberstellungen mit als einen Ursprung[92]) der Terzverwandtschaft anzusehen, geben jene Stellen, an denen die Gegenüberstellungen durch Modulation ersetzt sind, und zwar durch jene Modulationen, die Mozart anderen Ortes benützt, um zu terzverwandten Tonarten zu gelangen. Die Notenbeispiele 41 bis 44 zeigen diesen Entwicklungsgang ganz deutlich: die ersten drei die Übergänge von Durchführung zu Reprise, wobei das erste wie bereits erwähnt, die schroffe Gegenüberstellung der Pv zur Dur-Tonika (A zu F) bringt, das zweite an der gleichen Stelle bereits überleitende Töne hat, während das dritte eine regelrechte Modulation von der Pv über deren Variante (A — a — FIII — Fv7 — FI) mit diatonischer Umdeutung zur T anschließt. Diese letzte Modulation nun, die Mozart an Stelle der bloßen Gegenüberstellungen setzt, ist aber typisch für seine sonstige Art in den reiferen Werken die erniedrigte Ober- oder Untermediante zu gewinnen; dies zeigt das folgende Notenbeispiel 44, das fast gleichlautend mit dem vorhergehenden als eines von vielen eine derartige Wendung zur oberen Terzverwandten zu Beginn einer Durchführung darstellt.

[90]) Auch im umgekehrten Verhältnis von Dur zu Moll ist dies zu finden. (Dur-Tonika- oder Dominantabschluß und Pv Fortsetzung.)

[91]) Vgl. z. B. Klavierkonzert K. 453II den Eintritt der Reprise, der die erniedrigte Obermediante Es-Dur einem Halbschluß auf der V. (Cv) gegenüberstellt.

[92]) Wie bereits eingangs dieser Erörterungen erwähnt, läßt sich die Entwicklung der Modulation Mozarts zu terzverwandten Tonarten auf einige Teilerscheinungen zurückführen, die alle untereinander zusammenhängen; auch in der Modulation sind alle Fäden miteinander verknüpft, nur konnte hier, da Wiederholungen möglichst vermieden werden mußten, darauf nicht näher eingegangen werden.

Die Terzverwandtschaft bei Mozart ist somit, wie aus dem bisherigen hervorgeht, auf die besprochenen Teilerscheinungen — Mollvariante, übermäßiger Quintsextakkord oder die eben behandelten Gegenüberstellungen — zurückzuführen, so daß für die vorbehaltene Zusammenstellung ihrer Entwicklung nicht mehr viel Neues zu sagen bleibt. Zu bemerken wäre im allgemeinen, daß nur die Dur-Tonarten der erniedrigten Ober- oder Untermediante bei Mozart zu finden sind und diese auch, wie bereits erwähnt, in gewissen Tonarten bevorzugt werden, die Terzverwandtschaft somit noch nicht in vollem Maß entwickelt ist. Der Weg, den diese Modulationen nehmen, geht entweder von der Mollvariante der T oder der D aus, oder durch Trugschluß[93]) oder scheinbare Rückung, der aber harmonisch immer ein Trugschluß zugrunde liegt. (In diesen Fällen ist meist, wie bereits erörtert, eine der Mollvarianten vorbereitend zu finden.) Die Ursprünge dieser Wendungen lassen sich bis zu den frühesten Kompositionen Mozarts verfolgen, in denen z. B. die DV, wie in den ersten Symphonien — vielleicht als Überrest des Mollseitensatzes der alten neapolitanischen Schule — als Ding an sich auftrat, später nur mehr Sprungbrett wurde, um eine vorübergehende Berührung ihrer erniedrigten VI. zu bewerkstelligen[94]) und schließlich durch Umdeutung (DV = TVpIII) zur dritten Stufe der TVp (= erniedrigte Obermediante) die erniedrigte Obermediante als Tonart herbeiführte. Den gleichen Entwicklungsgang nehmen die Wendungen, die von der TV (statt DV) ausgehen; Notenbeispiel 45 zeigt den ersten Fall (Violinsonate K. 91), in dem Mozart von der TV aus ihre VI. (= erniedrigte Untermediante) berührt, Notenbeispiel 31, bereits im Zusammenhange mit dem übermäßigen Quintsextakkord erwähnt, bringt etwas ganz ähnliches, bis schließlich auf dem gleichen Weg im ersten Satz der Symphonie K. 338 diese Tonart Haupttonart einer ganzen Durchführung wird. In den Jahren 1780 und 1781 reifen diese Wendungen vollends, das heißt die bis dahin nur angedeuteten Trugschlüsse und kurztaktigen Ausweichungen (nur in Expositionen von Sonatenformen[95]) werden durch Tonikalisierung der betreffenden Stufen zu tatsächlichen Modulationen, deren Tonarten bereits als Ziel ganzer Durchführungen auftreten. Diese Wendungen nehmen an sich in den reiferen Kompositionen keine Entwicklung mehr, der Fortschritt besteht nur darin, daß sie weit häufiger und vor allem in sämtlichen größeren Formen auftreten. Das gleiche gilt auch für die durch Trugschluß oder Rückung gewonnenen Modulationen in terzverwandte Tonarten, die ebenso häufig sind; die betreffenden Fälle wurden größtenteils bereits im Zusammenhang mit

[93]) Der Trugschluß von D zu DVVI ergibt die erniedrigte Obermediante, der von TV zu TVVI die erniedrigte Untermediante.

[94]) Vgl. z. B. die Überleitung des ersten Satzes der Klaviersonate K. 332.

[95]) Diese Zusammenstellung gibt gleichzeitig ein Bild von der Entwicklung der Modulation in den Expositionen der Sonatenformen, da fast ausschließlich diese Wendungen hier anzutreffen sind.

den Mollvarianten und dem übermäßigen Quintsextakkord erwähnt, so daß es für die folgende Entwicklungsübersicht genügen dürfte, die diesbezüglichen Beispiele in der entsprechenden Reihenfolge anzugeben: hier steht an erster Stelle Notenbeispiel 30, das einen nur auf einen Takt ausgedehnten Trugschluß von der Dv zu ihrer erniedrigten VI. bringt, sodann Nr. 29, das den gleichen Trugschluß bereits etwas ausgedehnter zeigt — hier die Umspielung der Dv durch unteren und oberen Leitton, die beiden Endtöne ihres übermäßigen Quintsextakkordes — ferner das schon einige Male herangezogene Beispiel 1[96]), in dem die erniedrigte Obermediante bereits als Tonart ausgeführt erscheint, bis schließlich auch diese Wendungen durch Trugschluß aus den Expositionen, wo sie nur vorübergehend auftreten, in den Durchführungen — das erstemal im ersten Satz des Klavierkonzertes K. 453 — und später auch in allen anderen Formen ihren Platz einnehmen. Ebenso gehören auch die bereits im Zusammenhang mit Mollvarianten und übermäßigem Quintsextakkord erwähnten Fälle der Notenbeispiele 12 und 32 in diesen Rahmen, die gleichfalls durch Rückung — zugrunde liegt ein Trugschluß — die erniedrigte Ober- bezw. Untermediante gewinnen, ersteres als Seitensatztonart, letzteres nur als kurzfristige Ausweichung — nur war es nicht möglich, all diese Zusammenhänge hier weiter zu verfolgen.
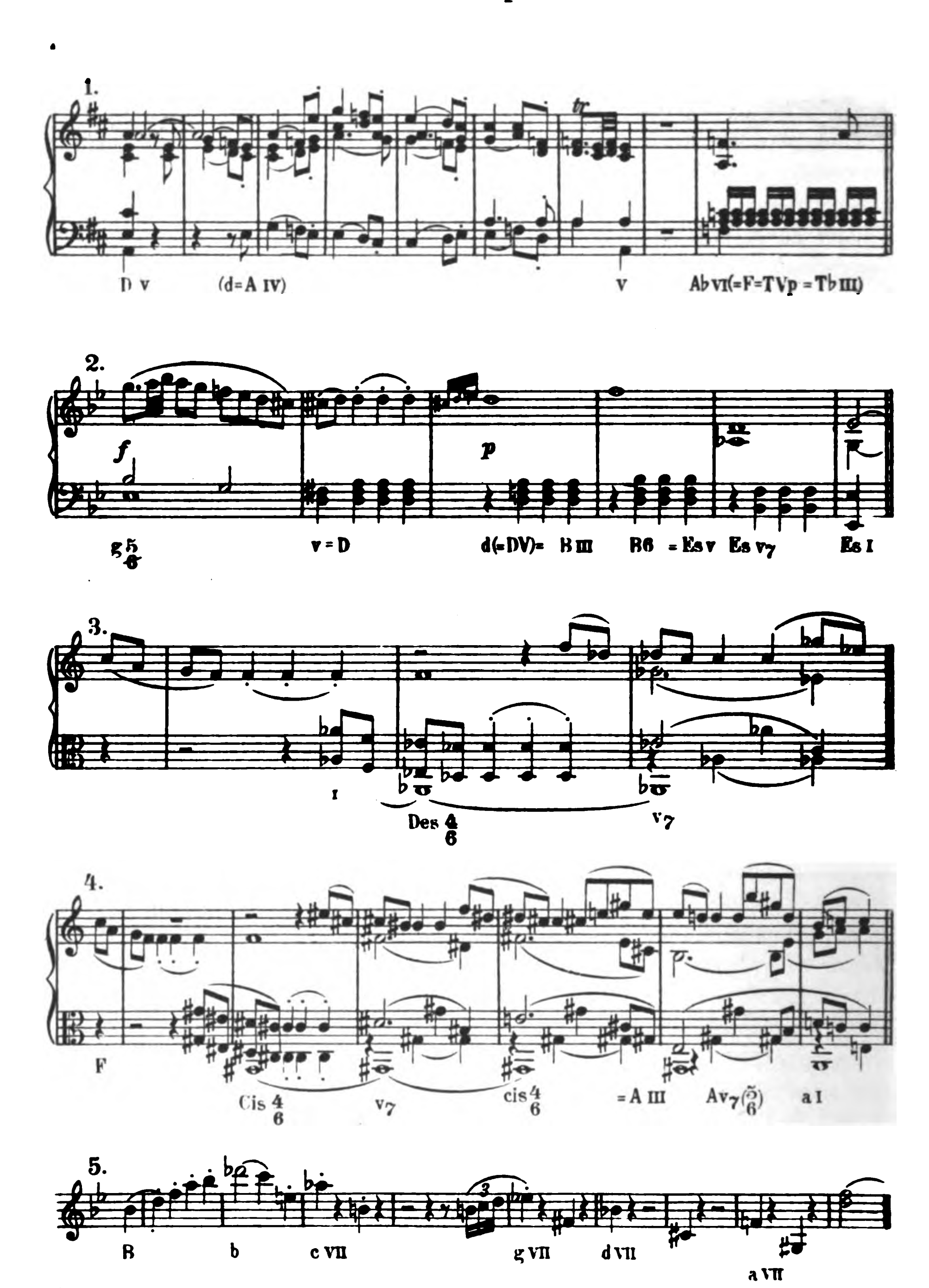
Der hier vorliegende Auszug der Arbeit mußte sich im allgemeinen rein sachlich auf das Wichtigste der Erscheinungen beschränken, wird aber nach der Untersuchung der Vokalwerke vor allem in den Fragen der Tonpoetik ergänzt werden.
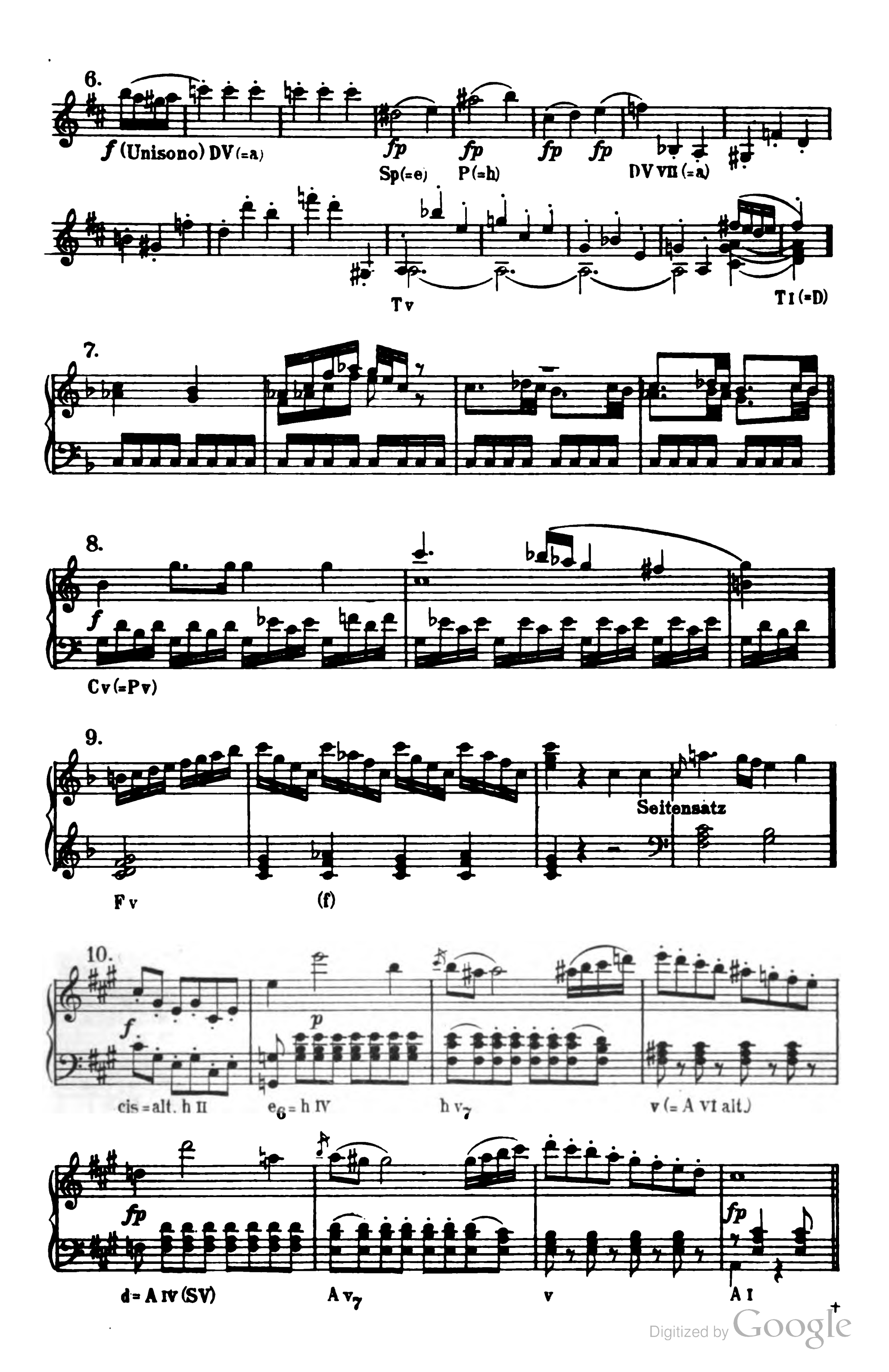
---

[96]) Vgl. zu diesem Beispiel und zu dieser Darstellung auch den S. 68 erwähnten Durchführungsbeginn der Symphonie K. 128.
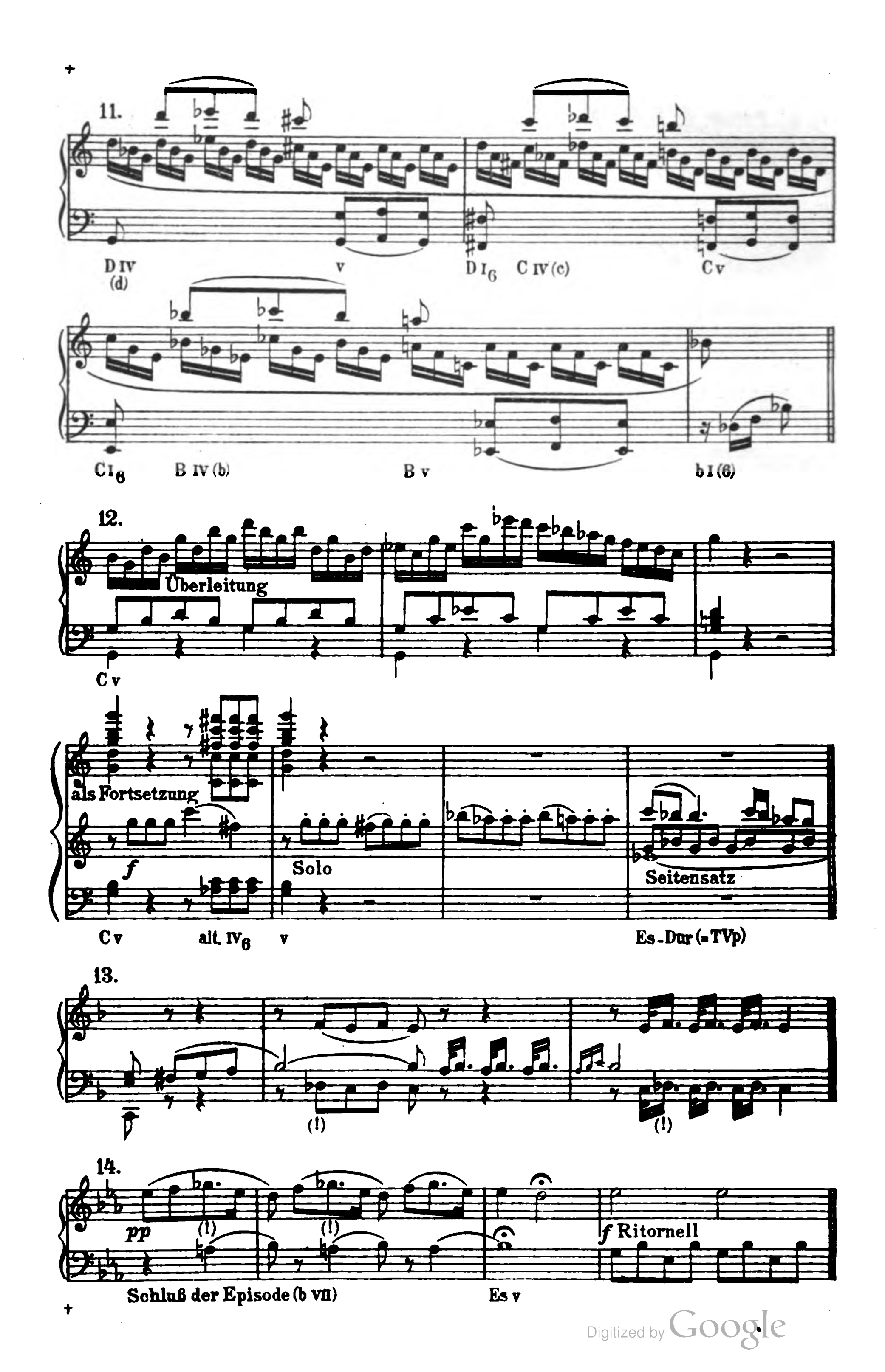


Notenbeispiele.*)
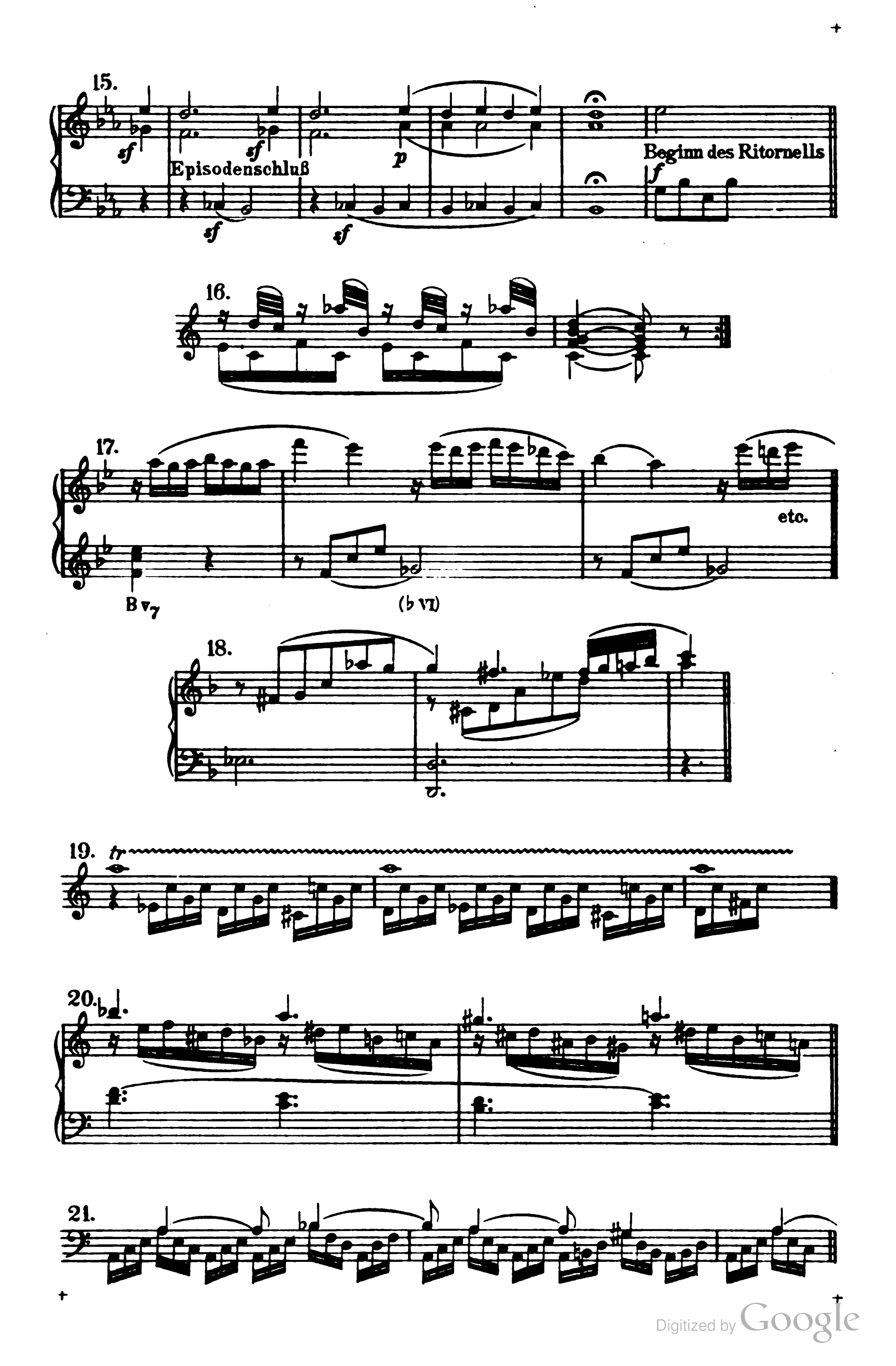


*) Zu dem Aufsatz „Über die Modulation und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts" von Rita Kurzmann.

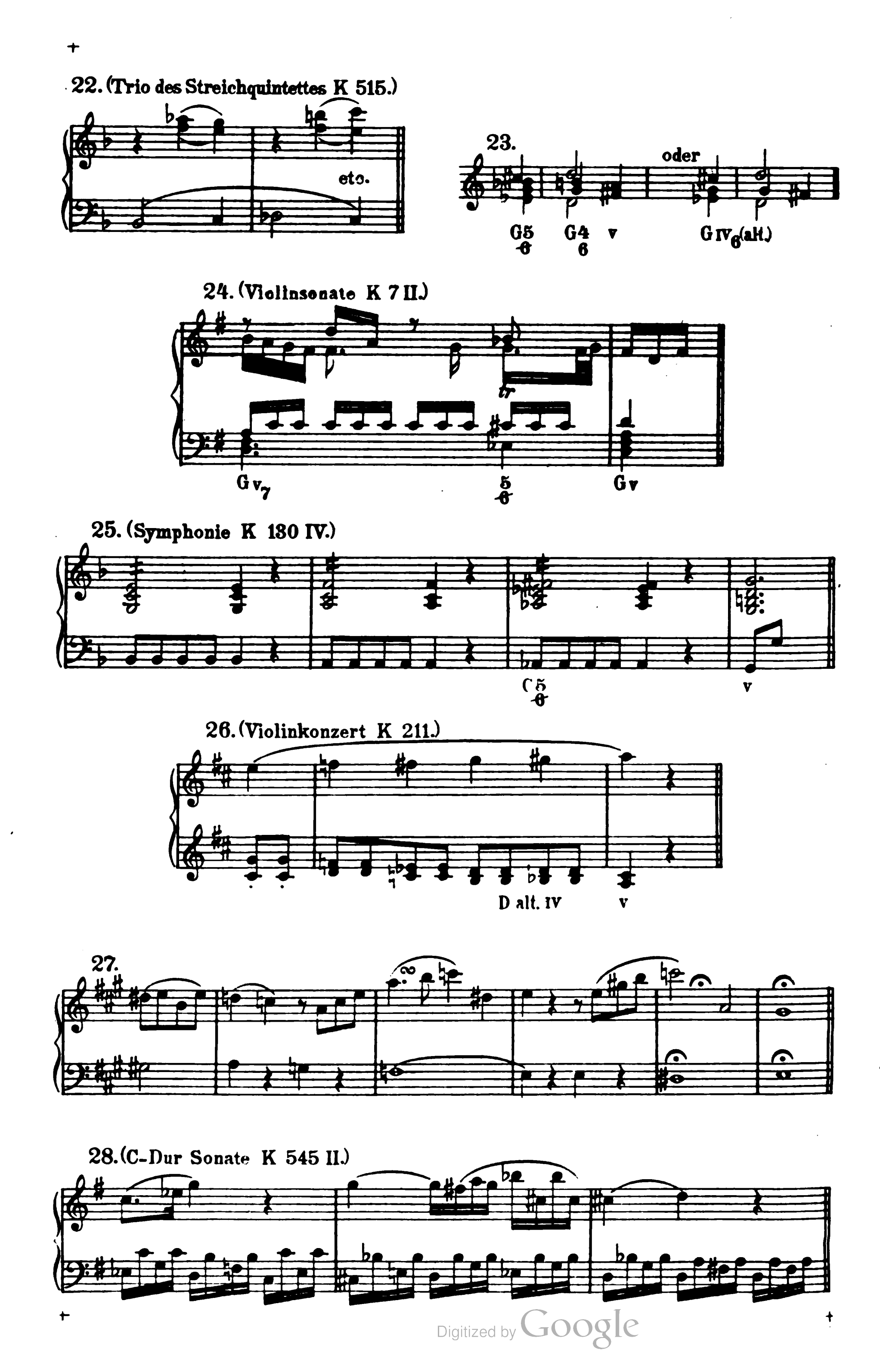

6.
f (Unisono) DV (=a)
fp
fp
fp
fp
Sp (=e)
P (=h)
DV VII (=a)
Tv
T I (=D)
7.
8.
f
Cv (=Pv)
9.
Seitensatz
F v
(f)
10.
f
p
cis = alt. h II
e6 = h IV
h v7
v (= A VI alt.)
fp
fp
d = A IV (SV)
A v7
v
A I

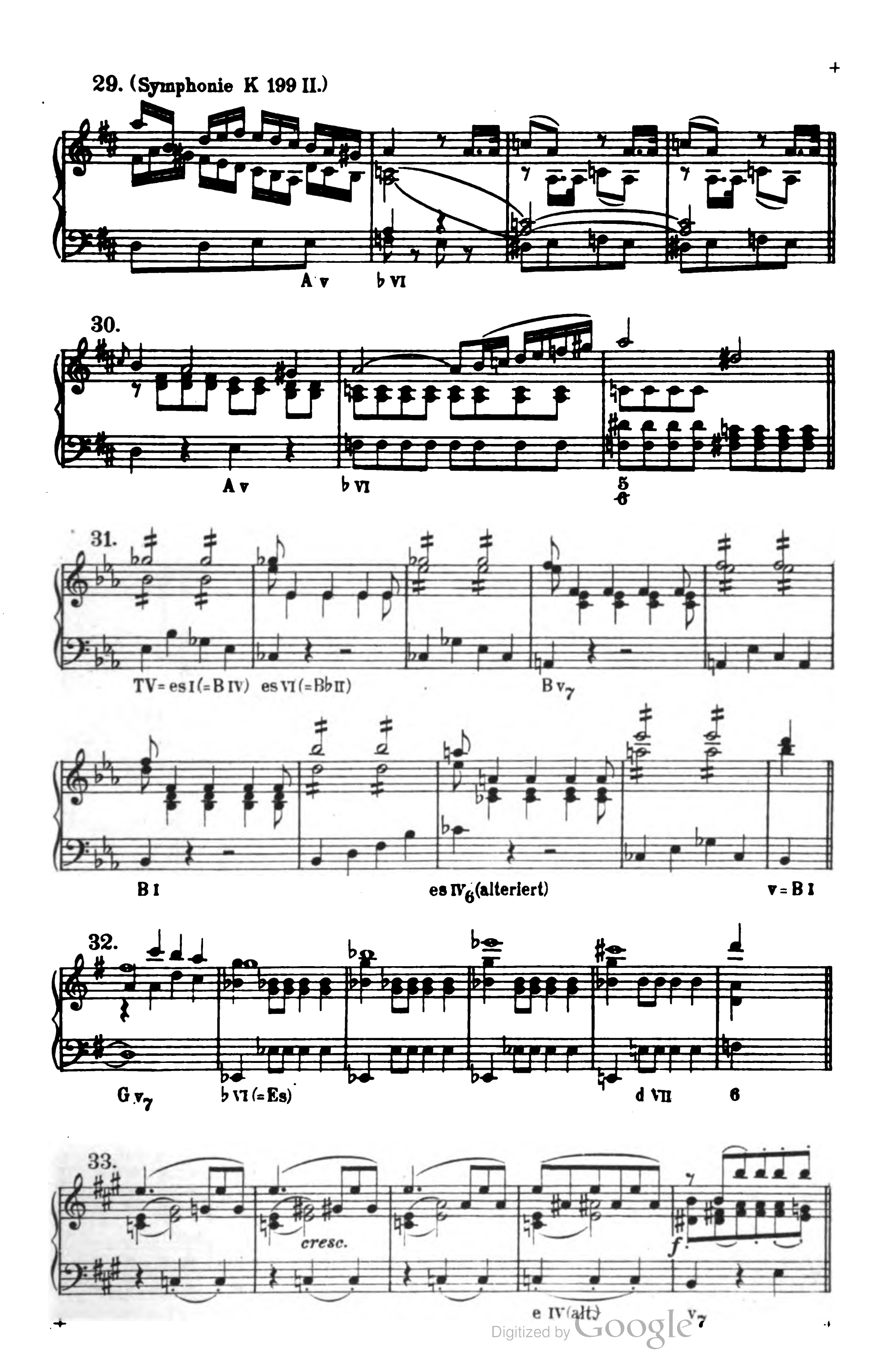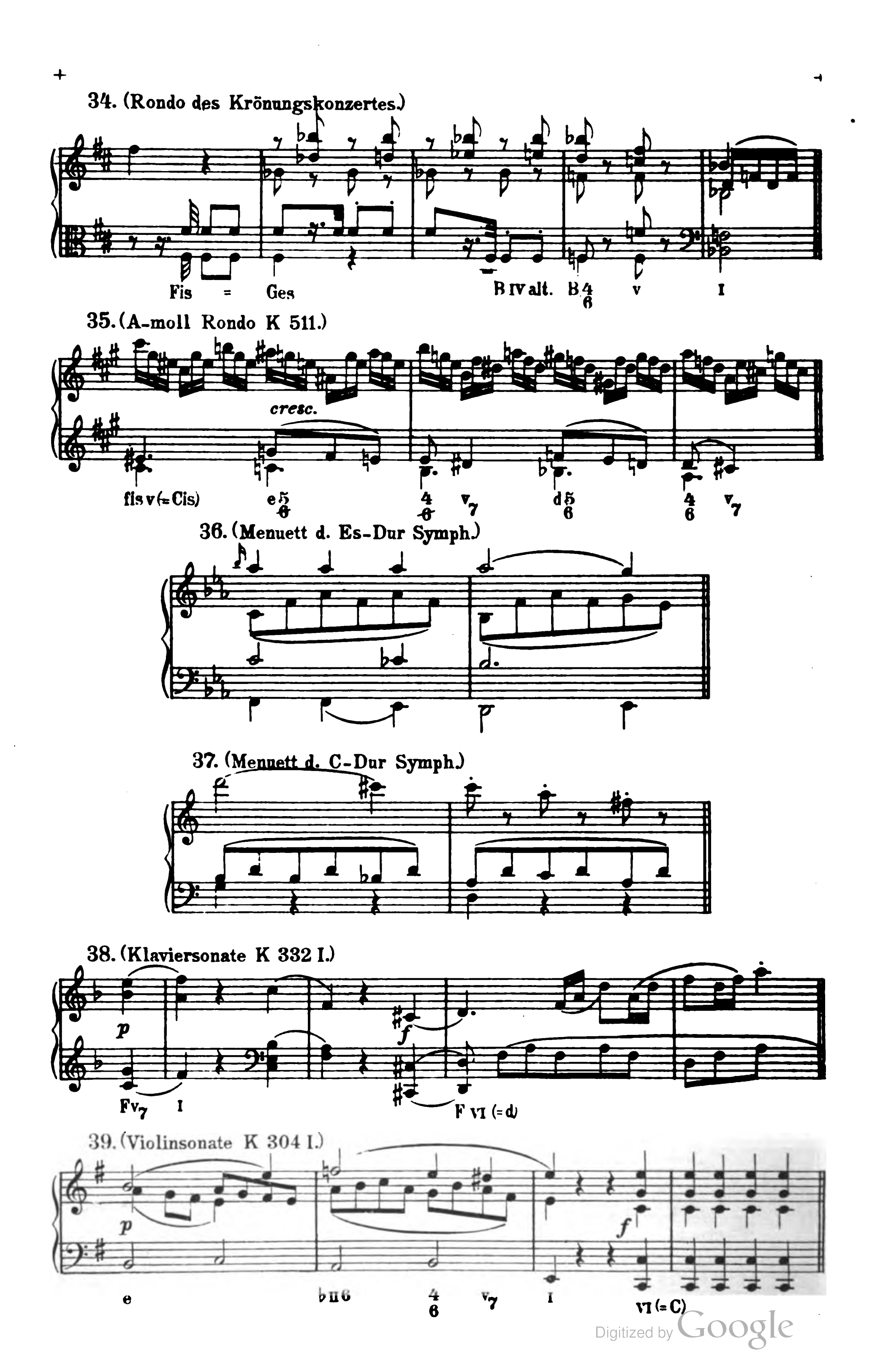


11.
D IV
(d)
v
D I6
C IV (c)
C v
C I6
B IV (b)
B v
b I (6)
12.
Überleitung
C v
als Fortsetzung
f
Solo
Seitensatz
C v
alt. IV6
v
Es-Dur (=TVp)
13.
(!)
(!)
14.
pp
(!)
(!)
f Ritornell
Schluß der Episode (b VII)
Es v
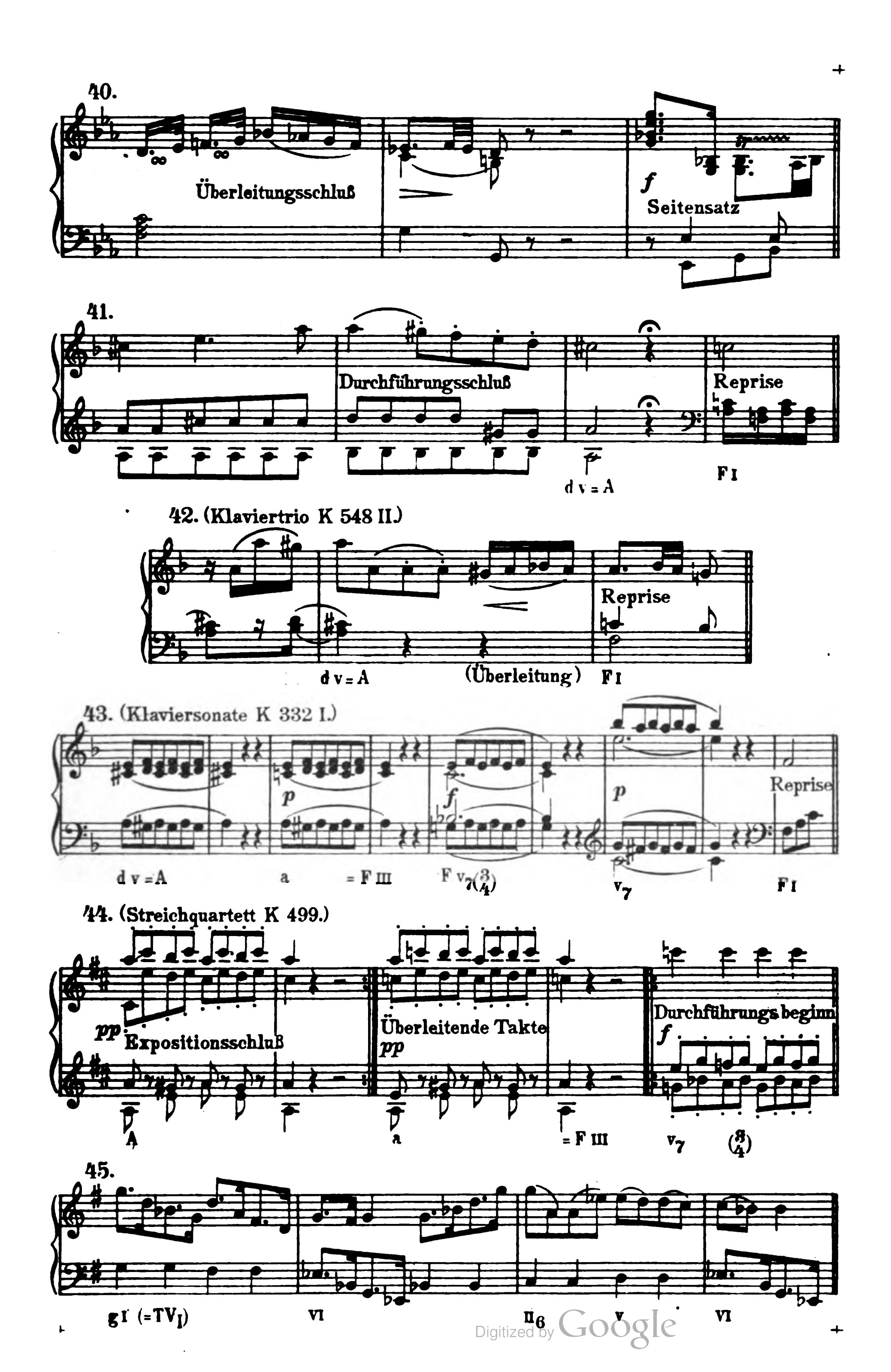


15.
sf
Episodenschluß
sf
p
Beginn des Ritornells
f
sf
sf
16.
17.
etc.
B v7
(♭ VI)
18.
19.
tr
20.
21.


22. (Trio des Streichquintettes K 515.)
etc.
23.
oder
G5 6
G4 6
v
G IV6 (alt.)
24. (Violinsonate K 7 II.)
tr
G v7
5 6
G v
25. (Symphonie K 180 IV.)
C 5 6
v
26. (Violinkonzert K 211.)
D alt. IV
v
27.
28. (C-Dur Sonate K 545 II.)


29. (Symphonie K 199 II.)
A v
♭VI
30.
A v
♭VI
5
6
31.
TV = es I (= B IV)
es VI (= B♭II)
B v7
B I
es IV6 (alteriert)
v = B I
32.
G v7
♭VI (= Es)
d VII
6
33.
cresc.
f
e IV (alt.)
v7


34. (Rondo des Krönungskonzertes.)
Fis = Ges
B IV alt. B 4 6 V I
35. (A-moll Rondo K 511.)
cresc.
fis V (= Cis) e 5 6 4 6 V7 d 5 6 4 6 V7
36. (Menuett d. Es-Dur Symph.)
37. (Menuett d. C-Dur Symph.)
38. (Klaviersonate K 332 I.)
p
f
F V7 I F VI (= d)
39. (Violinsonate K 304 I.)
p
f
e ♭II 6 4 6 V7 I VI (= C)


40.
Überleitungsschluß
f
Seitensatz
41.
Durchführungsschluß
Reprise
d v = A
F I
42. (Klaviertrio K 548 II.)
Reprise
d v = A
(Überleitung)
F I
43. (Klaviersonate K 332 I.)
Reprise
d v = A
a
= F III
F v
F I
44. (Streichquartett K 499.)
Expositionsschluß
Überleitende Takte
Durchführungsbeginn
A
a
= F III
45.
VI
VI

